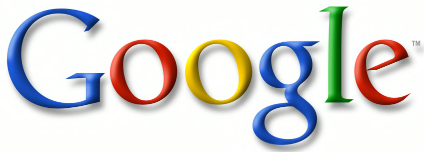


ANTONIO DA VITERBO

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER
UMBRISCHEN MALERSCHULE UM DIE
WENDE DES XV. JAHRHUNDERTS

VON

ERNST STEINMANN



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1901

MEINER BRAUT

OLGA VON GERSTFELDT

ZUM HOCHZEITSTAGE

INHALT



Abb. 1 TEIL DER PREDELLA DES MADONNENBILDES VON PERUGINO IN S. MARIA NUOVA IN FANO

KAPITEL I • SCHRIFTQUELLEN UND DOKUMENTE

»Es lebte in diesen Zeiten ein Viterbese, von dem man einige Dinge in Viterbo sieht, wie die Altartafel von S. Simeone. Er arbeitete auch in Rom, und ich glaube, von seiner Hand ist das Paradies im Spital von Santo Spirito hinter dem Altar, heute verdorben, weil es bei einer Restauration übel zugerichtet wurde; einige kleine Darstellungen aus dem Leben Sixtus IV. und die Geburt am Fusse des Portikus. Er war ein Künstler von guter Haltung und verstand es besonders gut, die Affekte zum Ausdruck zu bringen. In Viterbo konnte ich nicht das geringste über seine Nachkommenschaft erfahren. Ja, es nimmt mich wunder, dass die Viterbesen von Geschmack und Erziehung nicht einmal den Namen ihres tüchtigen Mitbürgers kennen, und über seine Persönlichkeit und seine Lebensumstände nicht das geringste wissen. Das wenige, was ich von ihm weiss, erfuhr ich allerdings in Viterbo vom Curaten von San Simeone, als er sah, dass ich dieses Bild und jenes mit Verständnis betrachtete. Indem ich dann Vergleichungen anstellte, gelang es mir hier in Rom, noch andere Gemälde von seiner Hand zu entdecken, wie die in Sant' Agostino. Daher glaube ich auch, dass er einiges in der Kapelle Sixtus IV. gearbeitet hat, unter dessen Regierung er lebte und dass er ..... Vasari erwähnt ihn nicht, und weitere Lebensumstände konnte ich nicht von ihm erfahren. Das Leben der h. Rosa in Viterbo ist nicht von ihm, sondern älter, von anderer Hand und ohne alles Können gemalt.« So schrieb Giulio Mancini, der kenntnisreiche Leibarzt Papst Urbans VIII., in einem Anhange, welchen er seinem heute noch un-

gedruckten, wahrscheinlich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts geschriebenen Romführer beigeben wollte[1]).

[1]) Vgl. über Giulio Mancini († 1629) den Aufsatz von Th. Schreiber in der Festschrift für Anton Springer p. 103. Der Romführer Mancinis »Viaggio per Roma per veder le pitture che in essa si ritrovano« hat sich in zwei Abschriften erhalten. Cod. Vaticanus Capp. 231 und Cod. Barberinus XLVIII. Vgl. für den angeführten Passus im Cod. Vat. p. 96, im Cod. Barb. p. 55: ***Fù in questi tempi . . . . . . Viterbese, di questo si vedono alcune cose in Viterbo, come è la tavola dell' altare di S. Simeone. Lavorò ancor in Roma e credo che di lui sia opera il Paradiso nell' infermaria*** (sic) ***di S. Spirito dietro all' altare hora guasto per esser stato malamente trattato, quando che fù fatto ritoccare alcune historiette ancora nell' istessa infermaria della vita di Sisto IV. e la Natività à piè del Portico. Hebbe buona attitudine et esplicò assai bene gl'affetti. In Viterbo non ho saputo cos' alcuna de' suoi descendenti, anzi quello che mi dà meraviglia è che i Viterbesi di gusto e di erudizione non ne sanno anche il nome ne forsi chi sia stato ne particolar alcuno di questo lor virtuoso cittadino. E questo poco che io ne so l'intesi mentre fui in Viterbo dal Curato di San Simeone mentre che con gusto mi vedeva guardar quella pittura e quella facendo comparatione quà m' ha fatto riconoscere dell' altre cose qui in Roma, come sono di quelle di Sant' Agostino. Onde credo ancora, che facesse qualche cosa nella cappella di Sisto sotto del quale visse e che esso . . . . di questo il Vasari non fa mentione, non hò potuto saper altri particolari, ne di suo è la vita di Santa Rosa in Viterbo, per esser più antica e di diverza mano e niente di sapere.*** Man darf behaupten, dass sich seit Mancini bis auf die neueste Zeit niemand mehr mit Antonio da Viterbo beschäftigt hat. Da ihn Vasari nicht nannte, wird er auch bei Lomazzo und Borghini nicht erwähnt. Im Giornale di erudizione artistica Vol. V. und VI. wurde zuerst ein grösserer Teil der Dokumente veröffentlicht, welche Antonios Thätigkeit in Orvieto erhärten. Crowe und Cavalcaselle (Deutsche Ausgabe IV p. 19) erwähnten Antonio da Viterbo nur einmal ganz flüchtig im Leben Signorellis, denn das Altarbild in Leprignano wurde nicht von Antonio Massari sondern schon im Jahre 1402 von einem anderen Antonio di Francesco gemalt. Fumi (Il Duomo di Orvieto, Roma 1891) brachte über die Thätigkeit Antonios in Orvieto die alten und einige neue Dokumente bei. Auch Müntz, welcher den Namen Meister Antonios unter den Mitgliedern der Akademie von San Luca publizierte, wusste nichts über ihn zu sagen. Doch verdanken wir seinen späteren Forschungen den Nachweis, dass Antonio da Viterbo sich im Jahre 1494 wieder in Rom befand. Erst Cesare Pinzi (Gli ospizi medioevali e l'ospedal-grande di Viterbo p. 130 Anm. 1) brachte über Antonio Massari da Viterbo, genannt Pastura, einige zusammenhängende Notizen. Er hatte im Archivio Notarile von Viterbo eine Reihe von Dokumenten entdeckt, welche nachweisen, dass Antonio da Viterbo in den Jahren 1508 und 1509 in der Chorkapelle von Corneto einen Freskencyklus gemalt hat, und er erkannte, dass dieser Antonio derselbe Pastura sei, welcher in Orvieto die begonnenen Malereien Pinturicchios fortsetzte. Cavaliere Cesare Pinzi hatte die Güte, mir diese ungedruckten Dokumente und einige andere, welche sich gleichfalls auf Antonio da Viterbo beziehen, mit grösster Liberalität zur Verfügung zu stellen.

Das Kirchlein San Simeone in Viterbo ist heute vom Erdboden verschwunden, und was aus jenem Altarbilde geworden ist, welches Mancini bewunderte, vermag niemand mehr zu sagen. Aber die Angabe, dass der Viterbese in Rom unter Sixtus IV. gearbeitet hat, dass er vielleicht sogar am Freskenschmuck von Santo Spirito einen Anteil hatte, führt uns auf Spuren, den Unbekannten zu verfolgen. Allerdings schweigt Vasari von einem Antonio da Viterbo heute ebenso wie er schon für Mancini schwieg, aber unter den Malern, welche am 17. Dezember 1478 die neuaufgesetzten Statuten der Akademie von San Luca zu Rom unterschrieben haben, liest man thatsächlich den Namen eines Viterbesen, »Antonius de Viterbio« [1]).

Damit wäre wenigstens der Vorname des verschollenen Meisters gefunden, den sein Bewunderer Mancini schon hundert Jahre nach seinem Tode in Viterbo vergebens festzustellen versucht hatte. Aber von den Fresken, welche der kunstverständige Arzt dem Viterbesen in Sant' Agostino und in Santo Spirito zuschreiben möchte, hat sich fast nichts mehr erhalten. Die Schöpfung des glänzenden französischen Prälaten, Guillaume d'Estouteville, welcher schon von Eugen IV. den roten Hut erhalten hatte und unter Sixtus IV. im Jahre 1482 starb, ist heute im Innern vollständig modernisiert, und man sieht nur noch an den Hochwänden das vergoldete Wappen des Kardinals; von den Fresken in Santo Spirito hat sich noch der Gemäldecyklus aus dem Leben Sixtus IV. erhalten, hoch oben an den Wänden der beiden Krankensäle. Er ist aber so zerstört und übermalt worden, dass er, selbst wenn die Vermutung Mancinis Gewissheit wäre, unmöglich als Ausgangspunkt gewählt werden könnte, den Kunstcharakter eines Malers zu bestimmen.

Wo die Denkmäler, welche Mancini anführt, uns im Stiche lassen, da helfen uns zum Glück die Dokumente, den Wirkungskreis des Malers von Viterbo wenigstens zeitlich zu umgrenzen. Er begegnet uns also zuerst in Rom als Mitglied der Akademie von San Luca, aber wir können zunächst nicht feststellen, welche Arbeit ihn damals beschäftigte. Denn die Fresken in Santo Spirito waren vollendet und den Grundstein von Sant' Agostino hat Estouteville erst am 1. November 1479 gelegt. In der Kapelle Sixtus IV. aber, wie Mancini vermutet, hat Antonio nicht gemalt. Dass er damals jedoch lange in Rom geweilt hat, beweist seine Zugehörigkeit zur Akademie von San Luca, und dass er hier Einflüsse erfuhr, die für seine ganze Kunstrichtung bestimmend werden sollten,

[1]) Müntz, Les arts à la cour des papes III p. 99. Schmarsow, Melozzo da Forli p. 150.

wird sich nachweisen lassen, sobald wir seine späteren Werke kennen gelernt haben werden.

Am 30. Oktober 1489 erhielt Meister Antonio, Maler von Viterbo, eine erste Zahlung für die Malerei von sechzehn Figuren an den Chorschranken im Dom von Orvieto[1]). Wir erfahren bei dieser Gelegenheit auch, dass er den Beinamen Pastura führte und die Arbeit gemeinsam mit Giacomo di Lorenzo von Bologna[2]) übernommen hatte, der ihn dann für die nächsten Jahre ganz in seine Dienste genommen zu haben scheint. In der That wird Antonio da Viterbo in einem Dokument

[1]) Luigi Fumi, Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma 1891, p. 299.

[2]) Über Giacomo di Bologna, welcher in Orvieto die Domfassade restaurierte und hier mit den verantwortungsvollsten Aufgaben betraut wurde, finden sich nirgends weitere Angaben. Sollte er derselbe Künstler sein wie Giacomo Bologna, genannt »Ripanda«? Dieser letztere ist in der Kunstgeschichte ebenso unbekannt geblieben wie Antonio da Viterbo, und wieder ist es Giulio Mancini gewesen, der zuerst über Ripanda ausführlicher gehandelt hat. Er schreibt *(Cod. Vat. Capp. 231 p. 94): Lascia anco* (Vasari nämlich) *di far mentione e scriver la vita di Jacomo Bolognese per cognome Ripanda per i suoi tempi molto reputato, come si vede per la testimonianza di Raffaello Volterrano. Questo nato in Bologna se ne venne a Roma per far progresso nella professione in quei tempi che era cominciata a risvegliarsi, anzi a pigliar grandissimi progressi et augmento sotto Pio II., Paolo II., Sisto IV., Innocenzo VIII. et Alessandro VI., dove hebbe commodità di veder le cose di Giotto, di Cavallini e quel che più importa di Masaccio e i suoi Coetanei, come Andrea Montagna* (sic), *Melozzo da Forli et altri che fiorirono in quei tempi et in particolare di studiar le cose dei Antichi, de quali fu studiosissimo, che non lasciò statua ne bassorilievo che egli non lo studiasse e copiasse, che per tale effetto disse il Volterrano suo Coetaneo, che visse e scrisse nel 1506, che Jacomo con ingegni et istrumenti da calarsi à basso in qua et in la studiò e disegnò la Colonna Trajana. Le parole del Volaterrano a lib 21* (Commentariorum urbanorum Raphaelis Volaterrani Octo et triginta libri, Lugduni 1552, p. 645) *sono queste: »Floret item nunc Romae Jacobus Bononiensis qui Traiani columnae picturas omnis ordine deliniavit, magna omnium admiratione, magnoque periculo circum machinis scandendo.« Et con questo acquistò gran fama nella professione per la quale gli fu dato à dipingere dal popolo Romano le stanze del Campidoglio, delle quali si vede qualche reliquia e fragmento et è un peccato, che siano state buttate à terra non solo per la bontà della pittura e gloria di quel maestro quanto che in esse vi dovevano essere di moltissime anticaglie, che in quel secolo erano in essere da lui copiate e ripostate in questa sua opera, che in vero corrispondevano assai al luogo et all' historia, che lui andava esprimendo col pennello. Quando e dove morisse e fosse sotterrato non ne ho trovato mentione, solo bisogna dire, che sia stato disgraziatissimo, che se le sue fatiche in luogo cosi eminente gli dovevan dare perpetua gloria habbino havuto tanta poca durata, e li studiosi d'essere stati privi di tante memorie d'antichità che si dovean vedere nelle sue opere, come appare da quelle poche che restano ancor disgratiatamente in Campidoglio.* Was

vom 3. Juni 1490 als »salariatus dicti Magistri Jacobi« erwähnt[1]), und mit ihm hat er, allmählich immer selbständiger werdend, bis zum 15. April des folgenden Jahres an zwei Baldachinen über dem Chor und über dem Verkündigungsaltar im Dom gearbeitet, die heute beide zerstört sind. Damals erklärten beide, für die geleistete Arbeit jeden versprochenen Lohn erhalten zu haben, und Meister Antonio erscheint hier nicht nur selbständig neben dem Bolognesen; sein Name ist dem seines früheren Arbeitgebers sogar vorangestellt[2]).

Auch für das Jahr 1492 ist die Anwesenheit Meister Antonios in Orvieto noch durch Zahlungen für geringfügige Arbeiten erwiesen, aber zwei Jahre später war er wieder in Rom im Dienst Alexanders VI. Hier erhielt er am 18. März 1494 für das Bemalen von Lanzen und Schilden für den Gebrauch des päpstlichen Palastes 25 Dukaten ausgezahlt[3]). Aber, nachdem seine Wohnräume im Vatikan einmal hergerichtet waren, hat der Borgia-Papst für Maler und Bildhauer wenig Aufträge gehabt. So scheint auch Antonio da Viterbo die ewige Stadt bald wieder verlassen zu haben, ohne dass ihm grössere Aufträge anvertraut worden wären. Im Mai des Jahres 1497 war er schon wieder in Orvieto mit der Malerei eines Baldachins und der Restauration älterer Gemälde der Tribuna des Hochaltars beschäftigt[4]); hier wurde er dann im März des folgenden Jahres auch mit Aufträgen monumentaleren Charakters geehrt.

Die Cappella Nuova, deren Malereien Fra Angelico schon vor vierzig Jahren begonnen hatte, war noch immer nicht vollendet, als man sich im November 1489 entschloss, Pietro Perugino zu berufen. Der umbrische Meister sagte zu, aber er hielt nicht Wort, und so sahen sich die Domvorsteher genötigt, nach fast zehnjährigem Warten die verantwortungsvolle Aufgabe in andere Hände zu legen. Man erwog in einer Sitzung vom 8. März 1498, ob Antonio da Viterbo die geeignete Kraft sei, einigte sich aber dahin, dass der Viterbese erst noch ein Probestück zu liefern habe[5]).

Malvasia, Felsina Pittrice, Bologna 1841, p. 39 über Ripanda vorbringt, muss vielfach berichtigt werden. So wurde die Kapelle Bessarions in SS. Apostoli nicht von Ripanda ausgemalt, sondern von Antonazzo Romano (Müntz, Les arts u. s. w. II p. 82).

1) Giornale di erudizione artistica V p. 10. Fumi a. a. O. p. 301.

2) Fumi a. a. O. p. 305 und 306. Hier ist das Dokument fälschlich 1499 datiert.

3) Müntz, Les arts à la cour des papes IV., Paris 1898, p. 180 Anm. 1.

4) Giornale di erudizione artistica p. 87. Diese beiden Dokumente vom 3. Mai 1497 sind Fumi entgangen, welcher auch merkwürdigerweise die Publikation im Giornale di erudizione artistica nicht gekannt hat.

5) Fumi a. a. O. p. 406 n. CLII. Die von Fumi publizierten Dokumente drucke ich

So wurde ihm fünf Tage später aufgegeben, im Chor des Domes, den Ugolino d'Ilario vor mehr als hundert Jahren ausgemalt hatte, die von Bernardino Pinturicchio begonnene Arbeit fortzusetzen und vier neue Historien an Stelle der zerstörten alten nach seiner eigenen Zeichnung zu malen. Und auch hier noch wurde von der vorsichtigen Bauverwaltung die Bedingung eingeschoben, dass die Arbeit nur dann weitergeführt werden solle, wenn das zuerst vollendete Gemälde dem Volke gefalle. Auch müsse sich dann der Maler verpflichten, eines der Fresken Ugolinos zu restaurieren, welches sich neben den vier neu zu malenden Gemälden befand, die auf der anderen Seite Pinturicchios begonnene Malereien fortsetzten. Als Lohn für seine Arbeit erhielt Meister Antonio, welcher fast immer mit dem Beinamen »Pastura« erscheint, zwanzig Dukaten für jedes Fresko zugesichert, doch musste er gleichzeitig versprechen, eine Historie »um Gottes willen« dem Dom zu schenken. In weniger als elf Monaten waren alle vier Fresken und die Restauration der älteren Malerei bereits vollendet, und am 26. Januar 1499 erklärte Meister Antonio, vom Camerlengho der Fabrica sechzig Dukaten als Lohn für seine Arbeit erhalten zu haben[1]). Seitdem verschwindet der Name des Viterbesen in den Zahlungsregistern des Domes von

nicht wieder ab, da das Buch jedermann zur Hand ist. Dagegen werde ich im folgenden die zum Teil sehr wichtigen Dokumente aus dem Giornale di erudizione artistica bringen, welche sich bei Fumi nicht finden.

[1]) Bei Fumi a. a. O. p. 407. Über die Fresken Pasturas im Domchor von Orvieto bringt Fumi nur ein Dokument bei, das er vom 10. März 1499 datiert, während es im Giornale di erudizione artistica (V p. 90), unter dem 13. März 1498 erscheint. Ich habe keine Gelegenheit gefunden, im Domarchiv zu Orvieto das Dokument nachzuprüfen, aber es ergiebt sich aus den beiden hier folgenden, gleichfalls im Giornale di erudizione artistica publizierten Dokumenten, von selbst, dass die Bestellung schon im Jahre 1498 erfolgt sein muss:

Al nome de dio a di 13 Marzo 1498.

Io giovanni de barnabe Camorlengho de la fabrica con licentia de soprastante come apare per contratto per mano de ser angelo de ser pietro stefano notaro dessa fabrica alocai ad mº Antonio detto pastura pentore quattro quatre a pegnare ne la tribuna grande per ducati vinti de carlini in questo modo cioe che detto mº antonio degha fare li dui quatri de sopra et piacendo quelli abi affari laltri dui al ditto prezzo et dega in detto cottimo raluminare una storia appresso del qual cottimo. Detto mº antonio ne dona et da a la fabrica un quatro cioe vuoli esser pagato di tre quatri et uno ne da per lamor de dio, et la fabrica da oro azuro et verde azuro et omni altra spesa ad sue spese; che costera facendoli tutti quattro ducati sessanta de carlini et piu gli anemo a dare in detto cottimo dui somi di vino et mezzali di grano.

Orvieto, und obwohl seine Malereien im Chor die Auftraggeber befriedigt haben müssen, scheint man doch wegen der »Cappella Nuova« mit ihm überhaupt nicht in direkte Verhandlungen getreten zu sein. Man frug damals vielmehr noch einmal bei Pietro Perugino an und suchte sich dann endlich im März 1499 die Kunst des Luca Signorelli zu sichern, der schon im April persönlich in Orvieto erschien. Meister Antonio aber ist wahrscheinlich bald darauf, des Wanderlebens müde, in die Heimat zurückgekehrt, wo er ein Haus und eine Familie besass. Hier wird sein ständiger Aufenthalt einige Jahre später durch die Abschätzung eines Madonnenbildes bezeugt, welches der Bürger von Viterbo, Paolo di Giacomo Gnazza, bestellt hatte [1]). Die Maler Sebastiano Pica und Gian Giacomo di Andrea setzten den Wert dieses Gemäldes am 25. März 1504 auf zweiundzwanzig und einen halben Dukaten fest. Leider wird das Bild nicht näher beschrieben, und so kann es heute nicht mehr gelingen, diese Madonna aufzufinden, die sich schwerlich noch in Viterbo erhalten hat.

Unter obigem Ricordo liest man von der Hand des Malers selbst die Quittung über den erhaltenen Lohn: ***Io mastro antonio sopradetto so contento e pacato da giuuanni di pernabe camorlengo de la fabrica per lo sopradetto lauoro ducati sexanta a di 26 di ienaio 1499 presente belardino di botafango e paolo de touagliaro.***

[1]) Das bis heute noch ungedruckte Dokument entdeckte Cesare Pinzi im Notariatsarchiv zu Viterbo. Ich publiziere es hier mit seiner gütigen Erlaubnis: ***Archivio notarile di Viterbo. Protocollo III del notaro Evangelista Bartoli (ad annum). Stima di una Madonna dipinta da Antonio del Massaro, detto il Pastura, da Viterbo per Paolo di Giacomo Gnazza. — Die XXV martii 1504 — In Nomine Domini amen. Nos Sebastianus Picha et Johannes Jacobus Andree de Viterbio, electi arbitri et arbitatores et extimatores inter Antonium Massarii, alias Pastura, de Viterbio, ex una et Paulum Jacobi Gnaze de dicta civitate parte ex altera, ad extimandam quandam figuram Beate Virginis depictam per dictum Antonium dicto Paulo: visa et inspecta dicta figura et omnibus attentis Christi nomine invocato, sententiamus, declaramus et laudamus, dictum Paulum teneri et obligatum esse ad dandum et solvendum dicto Antonio carlenos viginti duos cum dimidio, pro mercede dicte picture: et ita dicimus, sententiamus, declaramus et laudamus omni meliori modo etc.***

Lectum et latum fuit dictum laudum per supradictos arbitros sedentes pro tribunali in apotheca aromaterie Angeli Pauli Banchi, quem locum pro suo idoneo tribunali eligerunt, signatum et publicatum per me Evangelistam notarium infrascriptum, presentibus Nicolao aromatario, alias Sanctabuco et Remedio Johannis de Viterbio, dicta die XXV martii 1504. — Sebastiano Pica, der erste der hier aufgeführten Richter war Maler und Sohn des Valentino Pica. Er starb wenig später als 1512, und von ihm hat sich kein einziges Werk erhalten. Sein Vater hatte im Jahre 1459 in der Kapelle der Prioren eine Madonna und im Jahre 1460 einen Balkon in der Kirche der h. Rosa gemalt. Vgl. Della Tuccia, Cron. Viterb. p. 65.

Ein neuer Auftrag, welcher noch bedeutsamer und ehrenvoller erscheinen musste, als selbst die Ausmalung der Cappella Nuova im Dom von Orvieto, rief den längst berühmt gewordenen Maler von Viterbo wenige Jahre später nahe an die Küste des Mittelländischen Meeres nach Corneto Tarquinia, das von Viterbo etwa ebenso schnell zu erreichen ist wie Orvieto. Wir wissen nicht, wann er hier in S. Maria Margherita, der »Chiesa Cattedrale« seine Malereien begann; jedenfalls waren sie im Frühling 1509 vollendet. Denn am vierten Mai dieses Jahres versammelten sich die Kanoniker der Kathedrale zu einer feierlichen Sitzung in der Kirche selbst. Der Erzdiakon, Antinorus de Vitelleschi, führte den Vorsitz, und unter Zustimmung des Kapitels einerseits und des Meisters Antonio andererseits wurden die Maler Costantino Zelli und Monaldo Corso erwählt, die Fresken der Chorkapelle abzuschätzen, wie es ihnen ihr Gewissen sagte. Erst sollten sie einen Eid leisten, dann wurde ihnen aber für den Fall, dass sie in der Schätzung uneins seien, der Beistand eines dritten zugesichert, den sie selbst zu wählen hätten und dessen Urteil alle Parteien anzuerkennen gelobten [1]).

[1]) Ich publiziere die folgenden, sehr merkwürdigen Dokumente gleichfalls mit der gütigen Erlaubnis des Herrn Cesare Pinzi, der sie für sein grosses Werk »Arte e artisti in Viterbo dal secolo XIV in poi« gesammelt hat, und mir zur Verfügung stellte: ***Archivio Notarile di Viterbo. Protocollo I del notaro Sebastiano Malagriccia (ad annum). I canonici della chiesa d. S. Maria Margherita di Corneto eleggono arbitri i pittori Viterbesi Costantino Zelli e Monaldo Corso, per stimare le pitture eseguite nella cappella maggiore della detta chiesa da Antonio del Massaro (detto il Pastura) di Viterbo. — Die IV maii 1509 — Convocati et cohadunati in ecclesia sancte Marie Margarite de Corneto, in loco solito et consueto, ubi cohadunari et redduci solent ad tractandum utilia, necessaria et opportuna pro dicta ecclesia ad sonum campanelle, in qua quidem interfuerunt venerabiles presbyteri dominus Franciscus de Aretio, dominus Anthinorus archidiaconus canonicus de Corneto De Vitelleschis, dominus Vincentius sacrista, dominus Antonius Angelus, Johannes Baptista de Leonibus, Philippus de Florentia, Nicolaus Antonutii de Tulfa, absentibus domino Jacobo Stephani, domino Leonardo Antonelli, domino Petro Ispano, domino Petro Jacobo de Civitate Corneti, ob negotia absentibus, pro quibus de rato etc.: ac facto proposite per prefatum dominum archidiaconum de eligendo arbitros ad extimandam Capellam*** (sic) ***majorem sancte Marie Margarite de Corneto, depictam per Magistrum Antonium infrascriptum de Viterbio: unde unanimiter et concorditer predicti domini archidiaconus et canonici ex una, et magister Antonius ex altera, eligerunt et constituerunt magistrum Jacobum de Zello de Viterbio, et magistrum Monaldum habitatorem Viterbii in eorum arbitros, arbitratores et amicabiles compositores, ad extimandam picturam depictam per supradictum Antonium in dicta Cappella, justa***

Noch an demselben Tage erwählten Monaldo Corso und Costantino Zelli als dritten Preisrichter keinen anderen als den Meister Luca Signorelli von Cortona[1]), der aber erst im August in Corneto erschien,

eorum conscientia: et delato eisdem prius iuramento etc. Cum potestate eligendi tertium, in casu quo non essent concordes, et eum nominandi, quem ex nunc prout ex tunc etc., e converso prefate partes eligerunt: cui tertio, ut premictitur eligendo, prefate partes dederunt auctoritatem laudum acceptandi etc. duraturum dictum compromissum per totum diem crastinum, videlicet Sabati, qui erit quinta (sic) ***presentis mensis etc.: promictentes non appellare, nec arbitrium boni viri petere, sub pena dupli extimationis etc; obligantes etc.; renumptiantes etc.; jurantes in pectore etc.; rogantes me notarium infrascriptum et ser Thomam Verniguerre de Corneto, ut de predictis publicum conficeremus instrumentum.***

Actum Corneti in sacristia sancte Marie Margarite in loco capitulari, presentibus ibidem Francisco Bellesco et Nicolao Pauli Corsi habitatoribus Corneti, et magistro Johanne Francisco da Pavia habitatore Celleni, et Sebastiano Picha de Viterbio, testibus ad presentia vocatis, habitis et rogatis.

Bischof von Corneto war im Jahre 1509 kein anderer als Alexander Farnese, später Papst Paul III. Statt seiner führte den Vorsitz in der Versammlung der Erzdiakon, Antinorus Vitelleschi, der an der Ausführung der Gemälde besonderen Anteil gehabt haben muss, denn das Wappen der Vitelleschi hat sich hier bis heute zweimal an den Chorwänden erhalten: unten das viergeteilte Wappenfeld mit zwei Stieren einander gegenüber und oben je drei Lilien. Giovanni Vitelleschi erhielt im Jahre 1437 von Eugen IV. den roten Hut (Ciaconi II p. 896). Costantino Zelli di Giacomo war, wie mich Cavaliere Pinzi wissen liess, im Jahre 1524 noch am Leben. Von ihm hat sich im Museo civico in Viterbo noch eine Grablegung erhalten, die bezeichnet ist und die Jahreszahl 1517 trägt. (Vgl. Pinzi, I principali Monumenti di Viterbo. 2° ediz. p. 62.) — Monaldo Corso, genannt il Truffetta, stammte aus Corsica. Er hatte sich in Corneto verheiratet und nahm in Viterbo dauernden Aufenthalt, wo er im Jahre 1539 noch am Leben war. In Corneto fand ich zwei Bilder von ihm. Das eine im Municipio, eine Grablegung, ist bezeichnet: »Monaldus pingebat 1507« und giebt von den Fähigkeiten Monaldos einen sehr geringen Begriff. Das andere, eine Madonna mit Heiligen, hängt hinter dem Hochaltar von San Francesco. Ausser anderen verlorenen Bildern malte er das Altarbild in S. Quirico in Rom, das im Sacco di Roma gestohlen und im Jahre 1532 wieder aufgefunden wurde.

[1]) ***Archivio notarile di Viterbo. Protocollo I del notaro Sebastiano Malagriccia (ad annum). Gli arbitri eletti per stimare le pitture in S. Margarita di Corneto eseguite da Antonio di Viterbo, nominano in terzo arbitro maestro Luca Signorelli da Cortona — die IV maii 1509 — Monaldus Corsus habitator Viterbii pictor, et magister Costantinus Jacobi Zelli de Viterbio, eligerunt tertium, et pro tertio haberi voluerunt, cum potestate acceptandi laudum, prout latius patet in compromisso manu ser Thome Verniguerra et mei notarii infrascripti etc., magistrum Lucam De Signorellis de Cortona, ipsis partibus prenominatis in primo compromisso et cohadunatis in loco dicti Capituli, ubi utilia per eorum ecclesia solent coadunari*** (sic), ***presentibus, audientibus et consentientibus tempus et tempora non currere donec***

wo er sich vier Tage aufhielt, die Malereien der Kapelle genau zu besichtigen und abzuschätzen. Ein Dokument, welches nicht mehr aus Corneto, sondern aus Viterbo unter dem 11. August 1505 datiert ist[1]), erhärtet die Vereidigung des Costantino Zelli, des Monaldo Corso und des dritten Preisrichters Luca Signorelli, und ein zweites Aktenstück von demselben Tage datiert, macht uns endlich mit der Schätzung der drei Männer bekannt[2]). Magister Costantino schätzte den Gesamtwert der Fresken auf 450 Golddukaten; Magister Monaldus erkannte ihnen dagegen

fuerit iudicatum, viso tamen prius instrumento prime obligationis per dictos arbitros etc. — Actum Corneti in sacristia in loco Capituli, presentibus Nituardo Petro Angelo Pistarelli de Corneto, magistro Johanne Francisco de Pavia, ac Sebastiano Picha de Viterbio, testibus etc.

[1]) *Archivio Notarile di Viterbo. Protocollo I del notaro Sebastiano Malagriccia (ad annum). Giuramento prestato dagli arbitri sunnominati. — Die XI augusti 1509 — Constitutus personaliter magister Antonius, alias Pastura, pictor de Viterbio coram domino Paulo de Crema substituto Auditoris loco domini Malateste, petiit iuramentum deferri magistro Costantino Jacobi Zelli de Viterbio, ac etiam Monaldo Trofi, corso, habitatori Viterbii, pictoribus, de et supra extimationem cuiusdam Capelle picte per dictum Antonium in Capella majori ecclesie sancte Marie Margarite de Corneto, tanquam arbitribus communibus inter dictum magistrum Antonium et Capitulum dicte ecclesie Sancte Marie Margarite, ac petiit iuramentum dari magistro Luce de Signorellis de Cortona, tertio arbitro electo et vocato et nominato per dictos magistrum Costantinum et magistrum Monaldum, prout latepatet in compromisso etc. — Qui dominus Paulus visa petitione prefati magistri Antonii viso compromisso in eos facto, juramentum detulit in forma prefatis magistris Costantino et magistro Monaldo supranominatis, ac etiam prefato magistro Luce De Signorellis, tertio electo super extimationem dicte Capelle etc. — Actum Viterbii in claustro Sancti Francisci, presentibus Vincentio magistri Antonii de Suriano, et Clemente Pauli Pilati de Viterbio, testibus etc.*

[2]) *Ivi. Lodo delle pitture in S. Margherita di Corneto reso dagli arbitri Costantino Zelli e Monaldo detto il Truffetta, e dall 'arbitro perisiare* (sic !) *Luca Signorelli — dicta die —. Postquam incontinenti prefatus magister Costantinus ut supra viso compromiso in ipsos facto, viso instrumento de obligatione prefati magistri Antonii de faciendo dictam Capellam, viso iuramento ei in forma dato, dictam Capellam sententiavit, declaravit et laudavit esse valoris et communis extimationis ducatorum quatrigentos quinquaginta auri in auro: et ita sententiavit, declaravit, laudavit et arbitravit omni meliori modo. — Postquam prefatus magister monaldus ut supra, omnibus visis et consideratis ut supra, sententiavit, declaravit et laudavit dictam Capellam esse valoris et communis extimationis ducatorum trigentos auri in auro, dummodo sint servata et obtenta pacta facta inter dictum Antonium et capitulum dicte ecclesie, ut patet in instrumento confecto de pictura dicte capelle etc. — Actum Viterbii in palatio Sancti Francisci, in Claustro, presentibus Vincentio magistri Antonii de Suriano, et Clemente Pauli Pilati de Viterbio, testibus etc. — Postquam*

nur einen Wert von 300 Dukaten zu. Luca Signorelli aber gab den Ausschlag zu Gunsten Meister Antonios, indem er sich nach langer, sorgfältiger Überlegung und Besichtigung der Fresken dem Urteil des Costantino Zelli anschloss. So wurden dem Meister Antonio als Lohn für seine Fresken in der Chorkapelle von S. Maria Margherita 450 Golddukaten zugesprochen, und er selbst hat dem Maler von Cortona seine Mühe mit zwei Dukaten pro Tag bezahlt [1]). Noch an demselben Augusttag wurde dann endlich vom Bischof von Vicenza, Francesco della Rovere, alles was geschehen war, genehmigt und sanktioniert.

Mit dem monumentalen Freskencyklus von Corneto aber hatte Meister Antonio die Höhe seines Lebens und das Ziel seines Könnens erreicht. Schon am 7. Februar 1516 ist er nicht mehr unter den

incontinenti prefatus Magister Lucas De Signorellis de Cortona, tertius electus et deputatus ad extimandam dictam Capellam per supradictos Costantinum et Monaldum, viso compromisso, viso etiam iuramento prestito in forma quid sit et quantum importet, viso instrumento confecto inter dictum Antonium et Capitulum Sancte Marie Margarite de Corneto, visa pictura facta per dictum Antonium in dicta Eclesia, et illa bene perspecta et considerata, et omnibus aliis visis etc., declaravit, laudavit, arbitravit, sententiavit dictam Capellam esse valoris et communis extimationis ducatorum quatrigentorum quinquaginta auri in auro, pront ipsa Capella ad presens reperitur laborata. Et ita dixit omni meliori modo. — Actum Viterbii in palatio sancti Francisci in Claustro, presentibus Vincentio Magistri Antonii de Suriano et Clemente Pauli Pilati de Viterbio testibus etc.

[1]) *Ivi. Antonio da Viterbo paga la sua mercede di arbitro a Luca Signorelli. — Die XIe augusti 1509 — Magister Lucas de Signorellis de Cortona, pictor, dixit et confessus est qualiter magister Antonius alias Pastura, dedit, solvit ac tradidit in pecunia numerata ducatos octo de carlenis, pro mercede et labore ipsius magistri, tamquam homo tertius electus et deputatus per supradictos magistros Costantinum et Monaldum ad extimandam Capellam pictam in ecclesia sancte Marie Margarite de Corneto, et quod moratus est pro dicte Capelle extimatione quatuor dies, et quod Antonius prefatus solvit ipsi magistro Luce ducatos duos de carlenis pro quolibet et singulo die; et ita vocatus est satisfactus et contentus a dicto Antonio pro dicta extimatione omni meliori modo etc. — Actum fuit hoc in civitate Viterbii, in domo solite habitationis ipsius Antonii, presentibus ibidem magistro Monaldo pictore et Petro Johannis Saputi, testibus etc. — Postquam, in eodem die, circa hora vigesima secunda, reverendus dominus Franciscus de Ruvere, Electus Vicentinus, provincie Patrimonii et civitatis Viterbii Gubernator, ratificavit, omologavit et approbavit omnia acta, instructa, facta et gesta per supradictum Paulum de Crema etc. etc. — Actum fuit hoc in civitate Viterbii, in palatio S. Francisci, presentibus ibidem ser Michaele executore de Parma, et Laurentio famulo prefati domini Gubernatoris, testibus etc.*

Lebenden [1]), und er scheint nicht alt geworden zu sein. Denn noch acht Jahre nach seinem Tode, am 15. Januar 1524, vermählte sich seine Witwe, Sabetta, zum zweitenmal mit Clemente Anastasi. Er hatte ihr zwei Kinder hinterlassen, einen Sohn mit Namen Pietro und eine Tochter mit Namen Rosata, welche sich an demselben Tage wie die Mutter vermählte und zwar mit Tommaso Anastasi, dem Sohne ihres Stiefvaters.

Das Gesamtbild der Thätigkeit Meister Antonios wird durch die erhaltenen Dokumente, in grossen Zügen wenigstens, festgestellt: Im Jahre 1478 ist er Mitglied der Akademie von San Luca in Rom, was auf einen längeren Aufenthalt in der ewigen Stadt schliessen lässt; im Jahre 1489 erscheint er zum erstenmale in Orvieto; fünf Jahre später ist er wieder in Rom. In den Jahren 1497—99 arbeitet er aufs neue in Orvieto, und im Jahre 1504 hat er in Viterbo ein Tafelgemälde fertiggestellt. Im Jahre 1509 hat er seine Künstlerlaufbahn endlich, soweit wir sie heute noch verfolgen können, mit dem Freskencyklus der Chorkapelle von Corneto ruhmreich abgeschlossen. So ist die Schaffensperiode Meister Antonios zeitlich von den Jahren 1478 und 1509 begrenzt, und wir treten nun an die zweite Frage heran: Was hat sich von allen seinen Werken noch erhalten? Wie weit kann es uns heute noch gelingen, den Entwicklungsgang und die Bedeutung des Viterbesen an seinen Werken zu verfolgen?

[1]) *Arch. Not. di Viterbo. Protocollo III del notaro Angelo Fenizii die IX mensis Februarii 1516. Honesta mulier domina Lucretia Cappatii . . . . cum consensu, scientia et auctoritate Bernardini Lucidi Massarii, mariti sui . . . . vendidit . . . spectabili viro Baptiste Cordellio de Viterbio . . . . domum cum aula . . . . . positam in civitate Viterbii in contrata Sancti Johannis in Cioccula . . . . . pro pretio quinquaginta ducatorum . . . . etc. etc. Actum Viterbii in domo Bernardini Lucidi del Massaro in contrata Sancti Luce, iuxta bona heredum Antonii, alias Pastura pictoris . . . . etc.*



Abb. 2 TEIL DER PREDELLA DES MADONNENBILDES VON PERUGINO IN S. MARIA NUOVA IN FANO

KAPITEL II • FRESKEN UND TAFELBILDER IN UND UM ORVIETO

Die ältesten, urkundlich beglaubigten Arbeiten Antonios entstanden, wie wir sahen, in Orvieto, wo er zunächst in den Jahren 1489—92 als Gehilfe des Giacomo von Bologna thätig war, die Schranken des Chores und zwei Baldachine mit Gemälden zu schmücken. Es hat sich von diesen Arbeiten heute keine Spur mehr erhalten, wohl aber lassen sich die Fresken noch grösstenteils nachweisen, welche der Viterbese im Jahre 1497 mit zwei Gehilfen an der rechten Chorwand gemalt hat. Bernardino Pinturicchio hatte im Jahr vorher an derselben Wand oben, links und rechts vom Rundfenster, die Evangelisten Markus und Lukas und darunter die Kirchenväter Ambrosius und Gregorius gemalt. Weiteres war nicht von ihm zu erlangen gewesen, und die Domverwaltungsbehörde hatte sich an Antonio da Viterbo gewandt, die Arbeit fortzusetzen. Die vier Historien, welche er gemalt hat, sind örtlich zum Glück ebenso genau bestimmt, wie zeitlich. Aus den Urkunden erfahren wir, dass der Viterbese seine Gemälde zu zweien übereinander unter den Fresken Pinturicchios gemalt hat[1]).

Von Pinturicchios Malereien sind heute Lukas und Ambrosius zur Linken vollständig zerstört, aber auch Markus und Gregor rechts von der Rosette sind nur fragmentarisch erhalten. Besser steht es mit den

[1]) Vgl. den Kontrakt vom 13. März 1498 oben Seite 6 Anmerkung 1.

Fresken des Antonio da Viterbo, die man in der linken Chorecke thatsächlich unter Pinturicchios zerstörten Heiligen erblickt. Es haben sich von den vier Historien heute wenigstens noch drei erhalten. Links in der Ecke hatte Meister Antonio seine Arbeit mit der Flucht nach Ägypten begonnen; aber der Mauerbewurf ist abgefallen, und das Fresko ging fast völlig zu Grunde. Man sieht nur noch den Huf des Pferdes, den Fuss und ein Mantelstück des ausschreitenden Joseph, der es führt.

Auch im Bilde rechts daneben sind die Farben stark verblasst und die Gesichter wie mit einem Schleier verhüllt. Man kann aber zur Erklärung des Dargestellten noch den Titulus anrufen, der sich ganz erhalten hat: „Quomodo beata Maria et Joseph presentaverunt Christum in templo.“ Beim Anblick des Hintergrundes erkennt man sofort, dass Meister Antonio seine Kompositionen in die Umrahmung des älteren Meisters, der hier gemalt hatte, einfügen musste. Das Tempelchen, vor dem der kleine Christus mit erhobenen Händen in weissem Gewande kniet, ist noch vom Freskenschmuck des Ugolino d'Ilario übrig geblieben. Aber die Figuren hat Antonio neu komponiert und neu gemalt. Rechts von dem Kinde kniet der alte Joseph in violettem Kleid und gelbem Mantel, links von ihm die Madonna in rotem Mantel; beide haben eine Hand dem Knaben empfehlend auf die Schultern gelegt. Maria ist noch von drei Frauen begleitet; die vordere, welche einen faltenreichen, grünen Mantel trägt, kehrt dem Beschauer den Rücken, von den beiden Hintenstehenden werden nur die Köpfe sichtbar.

In der oberen Reihe setzt sich nun die Kindheitsgeschichte Christi mit den Fresken des Ugolino d'Ilario weiter fort; die untere Reihe links beginnt aber wieder mit zwei Gemälden Antonios. Sowohl in der Verkündigung als auch in der Heimsuchung, die sich beide ziemlich guter Erhaltung erfreuen, behielt der Viterbese den Hintergrund des Trecentisten bei. Mit grosser Naivetät hat er die stattlichen Erscheinungen der Madonna und des Verkündigungsengels in das enge, gotische Häuschen hineinkomponiert. Knieend übermittelt der Engel die Botschaft, knieend nimmt Maria sie entgegen [Abb. 3]. Sie ist in gesammelter Stimmung, denn sie war an ihrem Betpult in heilige Betrachtungen versunken, als sie der Engel überraschte. Er ist ein frischer Knabe mit langen, braunen Locken; in der Linken trägt er einen Lilienstengel, der Zeigefinger der Rechten ist redend erhoben, und im Eifer, sich seines Auftrages zu entledigen, ist ihm der faltenreiche, rote Mantel von der Schulter herabgesunken. Überall sind die Farben verdunkelt oder verblasst, nur dieser hellrote Mantel leuchtet noch in ungetrübtem Glanz.



Abb. 3 • ANTONIO DA VITERBO • KNIEENDE MADONNA IM DOM ZU ORVIETO

Auch bei der Heimsuchung konnte der Viterbese noch die alte Umrahmung und einen Teil des ursprünglichen Hintergrundes beibehalten [1]). Es ist das figurenreichste Fresko von den vieren [Abb. 4]. Maria und Elisabeth reichen sich die Hände, und beide haben den Blick gesenkt. Jede hat eine Begleiterin hinter sich, und rechts und links haben sich Joachim und Joseph aufgestellt als Eckpfeiler der Komposition, beide auf ihre langen Stecken sich stützend. Die Frauen scheinen andächtig gestimmt; die beiden Alten blicken ziemlich missmutig vor sich hin.

So wenig sich auch die Leistungen Antonios in Orvieto über das Niveau einer gediegenen Mittelmässigkeit erheben, so unschätzbar sind sie doch als erste, unanfechtbare Zeugen von einer bis heute vollständig unbekannten Maler-Existenz. Was lehren sie uns über die Individualität des Künstlers, welcher im Jahre 1497 längst mit seiner Entwicklung abgeschlossen haben muss, wenn er sich schon neunzehn Jahre früher als Mitglied in die Malerakademie von San Luca eintrug? Der Umstand, dass Antonios Fresken bis dahin mit Recht als Werkstattarbeit Pinturicchios gegolten haben, lässt sofort erkennen, unter welchen Einflüssen sich der Viterbese in Rom gebildet hat. Gerade die Jahre, in welchen er als Mitglied der Akademie von San Luca gearbeitet hat, müssen für seine Entwicklung entscheidend gewesen sein, denn gerade damals kamen die umbrischen Meister, von Sixtus IV. berufen, nach Rom.

Hat Mancini Recht und gebührt dem Meister von Viterbo wirklich auch ein Anteil am Freskencyklus von Santo Spirito, so zeigen seine

[1]) Er ist hier zuweilen ziemlich lässig verfahren. Rechts, wo sein Vorgänger eine Landschaft gemalt hatte, baute er ein Haus. Aber zwischen dem vergitterten Fenster im unteren Stockwerk werden noch drei Cypressenbäume sichtbar.



Abb. 4 DIE HEIMSUCHUNG. FRESKOGEMÄLDE VON ANTONIO DA VITERBO IM DOM ZU ORVIETO

Arbeiten hier, was er geleistet hat, ehe er mit den Umbriern in Berührung kam. Es ist armselig genug, aber die Herkunft aus Viterbo und der Einfluss des Lorenzo da Viterbo, des Meisters der Fresken von S. Maria della Verità, tritt in den besser erhaltenen Gemälden, im Traum der Luchina und in der Einkleidung Sixtus IV. in das Franziskanergewand, noch aufs deutlichste hervor. Im Jahre 1478 oder schon früher muss der Bilderkreis in Santo Spirito vollendet gewesen sein [1]). Für die Würdigung des

[1]) Steinmann, Die Sixtinische Kapelle I p. 17.

Antonio da Viterbo ist es bedeutungslos, ob er hier mitgearbeitet hat oder nicht. Denn nicht als Viterbese, sondern als Umbrier, als fruchtbarster Schüler Pinturicchios, verdient er Beachtung. In Rom, wo Perugino und Pinturicchio überall seit dem Beginn der achtziger Jahre in den Kapellen und Palästen des Papstes und seiner Prälaten die Anmut und Farbenschönheit der Malerschule von Perugia verkündigt haben, vollzog sich auch in Antonio da Viterbo der Bruch mit der Vergangenheit; hier ist er schon vollständig zum Umbrier geworden, und in allen seinen Werken, die noch in Orvieto, in Corneto und Viterbo erhalten sind, hat er sich rückhaltslos als ein Schüler Pinturicchios bekannt.

Ja, er begnügte sich keineswegs immer, nur in den Typen der Männer und Frauen, in der Faltengebung und in der Farbenwahl die Eigenart seines Meisters anzunehmen. Mehr als einmal hat er in seinen Werken ganz einfach seine Zeichnungen nach Vorlagen Pinturicchios verwandt, z. B. schon in Orvieto in der knieenden Madonna, die so oft in den Fresken der Umbrier wiederkehrt. Vergleicht man hier aber die Heimsuchung Antonios mit der wenig früher entstandenen Heimsuchung Pinturicchios in den Borgia-Gemächern, so erkennt man sofort, wie weit der Meister seinem Schüler überlegen war. Im Appartamento Borgia reicht Elisabeth der Maria allerdings die linke Hand zum Gruss, statt der Rechten, aber sie umarmt doch die Madonna und blickt sie zärtlich an; in Orvieto reichen sich die Frauen nur die Hände und stehen einander ziemlich steif und verlegen gegenüber.



Abb. 5 MADONNENBILD DES ANTONIO DA VITERBO IM PALAST DER PÄPSTE ZU ORVIETO

Nachdem einmal dem Umbro-Viterbesen sein rechtmässiges Eigentum im Dom von Orvieto zurückerstattet ist, drängt sich sofort die Frage auf, ob sich nicht sonst noch in Stadt und Umgebung Fresken von seiner

Hand erhalten haben. Alles, was er in Gemeinschaft mit Jakob von Bologna in den Jahren 1489—92 im Dom gemalt hat, scheint allerdings zu Grunde gegangen zu sein. Nur ein einziges Madonnenbildchen [Abb. 5], welches man heute in reichem, gotischem Rahmenwerk im Palaste der Päpste sieht, hat sich noch von den geringeren Arbeiten Antonios für den Dom erhalten. Es stammt aber wahrscheinlich erst aus einer späteren Periode und ist überdies fast ganz und gar übermalt.

Weit besser erhalten und zugleich eine der liebenswürdigsten Arbeiten Meister Antonios ist ein heiliger Sebastian [Abb. 6], welcher aus der Madonna della Fonte bei Orvieto stammt und schon im Jahre 1653 von dort in den Palazzo Municipale der Stadt übertragen worden ist [1]). Man schrieb schon damals das Fresko ohne weiteres dem Pietro Perugino zu, obgleich das Haupt der umbrischen Schule im Dezember 1490 zum letztenmal in Orvieto erschien, und der Grundstein des Baues der Madonna della Fonte erst am 26. November desselben Jahres gelegt worden ist, und die Kirche nicht eher als im Jahre 1495 vollendet gewesen sein kann [2]). Antonio da Viterbo hat dies Fresko also in dem vor kurzem erst fertig gewordenen Madonnenheiligtum gemalt, als er in den Jahren 1497 und 98 zum zweitenmal in Orvieto weilte. Er mag direkt von Rom dorthin gekommen sein, wo sein Aufenthalt im Jahre 1494, wie wir sahen, urkundlich bezeugt ist. Gerade damals hat Pinturicchio die Borgia-Räume ausgemalt, und ebenso erscheint auch Antonio da Viterbo im Dienst Alexanders VI., für den er Lanzen und Schilde bemalt hat. Wenn man nun den Viterbesen in allen seinen späteren Werken in vollständiger Abhängigkeit von Pinturicchio sieht, so liegt die Annahme nahe, dass er seinem Meister auch im Appartamento Borgia geholfen hat. Im einzelnen allerdings lässt sich eine solche Vermutung nicht mit Bestimmtheit nachweisen, denn Antonio hat seine Formgedanken vollständig dem Stil seines Meisters angepasst. Er scheint weder im Gemach der Mysterien [3]) noch in der Torre Borgia gemalt zu haben — denn hier treten

[1]) Er wird in nächster Zeit seinen Platz im städtischen Museum Orvietos, im Palaste der Päpste, finden.

[2]) Vgl. über diese Angaben die Ausführungen Fontanieris in der Nuova Fenice in Orvieto Anno I (1890) p. 35—38. Hier wird auch schon die Ansicht ausgesprocher dass das Fresko nur der Schule Peruginos zuzuschreiben sei.

[3]) Am besten würde man diesen Raum im Appartamento Borgia, wie auch die Bezeichnung bei Ehrle und Stevenson andeutet (Salles des mystères), als Saal der Kirchenfeste bezeichnen. Unter diesem Namen lassen sich alle Fresken fassen: Verkündigung, Geburt, Anbetung, Auferstehung, Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Himmelfahrt Mariae.



Abb. 6 DER HEILIGE SEBASTIAN VON ANTONIO DA VITERBO
IM STADTHAUS ZU ORVIETO

selbständig arbeitende Gehilfen auf — wohl aber wird er im Saal der sieben freien Künste dem Meister geholfen haben, dessen unvollendet gelassene Arbeiten er ja auch im Domchor von Orvieto fortgesetzt hat. Hier sind es vor allem die Jünger der Rhetorica, der Arithmetica und der Geometria, die dem Antonio da Viterbo zugeschrieben werden dürfen, der fünfzehn Jahre später ganz ähnliche Gestalten in Corneto gemalt hat.

Jedenfalls wirkten die Eindrücke, welche er im Appartamento Borgia empfangen hatte, in dem Schüler Pinturicchios noch mächtig fort, als er im Mai des Jahres 1497 aufs neue in Orvieto erschien und hier zunächst mit zwei Gehilfen im Dom zu malen begann. Gerade der heilige Sebastian der Madonna della Fonte bezeugt es. Man kann sagen, er ist mit ganz geringen Abweichungen im umgekehrten Sinne nach Pinturicchios Sebastian im Saal der Heiligenleben gezeichnet worden. Nur der Oberkörper des Heiligen ist im Appartamento Borgia ein wenig mehr zur Seite geneigt, und die Faltengebung des Lendentuches ist verändert. Sonst ist der Ausdruck des Kopfes und die Bildung des plastisch wenig modellierten, herben und sehnigen Jünglingskörpers in beiden Fresken fast ganz gleich [1]).

Im Gemälde Antonios steht der Heilige an einen fast verdorrten Baumstamm gebunden, ganz allein mitten in einer frühlingsgrünen Landschaft da. Nur der Stifter des Bildes, in zwerghaften Verhältnissen ausgeführt, kniet entblössten Hauptes links im Winkel; durch den Himmel stürmt ein Engel mit der Palme für den Märtyrer herab, und ziemlich weit entfernt im Mittelgrunde stehen die Schützen und bereiten ihren Anschlag vor. Das blasse Grün der Hügel, die schön komponierte Flusslandschaft, die schlanken Bäume mit den durchsichtigen Laubkronen — alles das erinnert mehr an Perugino als an Pinturicchio. Dagegen sind das gleichmässige matte Licht, welches auf der Landschaft ruht, die zarte Färbung und die gedämpfte Stimmung für die Kunst des Viterbesen besonders bezeichnend. Ein merkwürdiger Umstand zeichnet ausserdem diesen Sebastian Antonios vor allen Heiligen desselben Namens aus, wie ihn die Umbrier unzähligemale dargestellt haben: die Schönheit dieses Jünglingskörpers ist noch durch keine Blutspur befleckt; noch kein einziger Pfeilschuss hat ihn verwundet. Mit einer Zartheit der

[1]) Man wird von dieser Übereinstimmung noch vollständiger überzeugt werden, wenn man die vollentwickelten, oft weichlichen Typen des h. Sebastian bei Perugino zum Vergleich heranziehen will.

Empfindung, die bei dem Maler von Viterbo überraschen muss, hat er in seiner Schilderung die Stunde zitternder Erwartung vor dem Martyrium selbst gewählt.

Stärker noch als im h. Sebastian äussert sich die Abhängigkeit Antonios von Pinturicchio in zwei Fresken in der Kirche della Trinità ganz in der Nähe von Orvieto, etwa zwei Kilometer vor der Porta Romana [1]). Sie waren ursprünglich als Gemälde über heute verschwundenen Altären gedacht, sind mitten im Langhaus einander gegenüber gemalt und jetzt sehr stark zerstört. Ja, die thronende Madonna rechts mit den vier Heiligen ist nur noch eine Ruine. [Abb. 8] Man sieht Maria mit traurig sinnendem Ausdruck mitten in offener Landschaft thronen, den blaugrünen Mantel als Kopftuch über die Stirn hinaufgezogen. Das Christkind sitzt auf ihrem Schoss, die Händchen gegen das Gesicht erhoben, den Blick zur Seite gewandt, vielleicht auf einen knieenden Stifter blickend, welcher zerstört ist. Die typischen Engel Pinturicchios mit dem nach hinten hocherhobenen Spielbein und den flatternden, faltenreichen Gewändern halten der Gottesmutter die Krone über das Haupt, und oben am Rande des im Rundbogen geschlossenen Gemäldes werden einige Cherubimköpfe sichtbar. Auffallend in die Ecken zusammengedrängt, in gemessener Entfernung vom Thron der Maria sind noch je zwei Heilige zu erkennen: rechts die Heiligen Hieronymus und Johannes der Evangelist, links die Heiligen Joseph und Bonaventura. Von der Landschaft ist fast nichts mehr sichtbar, und der ganze, untere Teil des Bildes ist zerstört. Auch die Heiligen sind heute kaum mehr zu

[1]) Eine freundliche Erinnerung möchte ich hier festhalten. Ein nächtlicher Gewitterregen hatte die Natur erfrischt, als ich an einem strahlenden Junimorgen mit Professor Eugen Petersen den Weg von Orvieto nach Bolsena antrat. Wenige Kilometer von der Stadt entfernt machten wir Halt an der Kirche della Trinità, wo wie wir gehört, einige Freskenreste sich erhalten hatten. Die Thür zu dem vollständig verwahrlosten Heiligtum stand offen, und der enge Vorraum wurde als Heuschober benutzt. Nirgends war ein Mensch zu sehn, aber die Fresken waren noch vorhanden, allerdings so beschädigt und verblasst wie die zerrissenen Vorhänge, welche sie schützen sollten. Die Hand desselben Umbro-Viterbesen, der in Orvieto die Chorfresken gemalt hatte, liess sich aber in den Gemälden trotz aller Zerstörung ohne weiteres erkennen. Ich verdanke meinem lieben Freunde die Aufnahmen, die wir sofort an Ort und Stelle machen konnten, immer allein, bis sich ein halbwüchsiger Junge zu uns gesellte. Derartige Erlebnisse geben ja den Wanderungen durch Italien einen einzigen, unbeschreiblichen Wert; dass aber auf diese Weise hier noch heute Fresken aus dem Quattrocento preisgegeben werden, ist zu beklagen. Vgl. über die Chiesa della Trinità G. Pardi, Guida Storico-artistica di Orvieto, p. 123.

erkennen; vom Christkind ist nicht viel mehr als der Kopf erhalten, und von der Madonna nur der Oberkörper. Als Komposition steht dies Gemälde den Lunettenbildern der freien Künste im Appartamento Borgia nicht fern, auch sind die Gesichtstypen hier und dort einander sehr verwandt.

Weit besser erhalten als die Santa Conversazione ist die Glorie des h. Bernardin gegenüber [Abb. 7]. Das Kompositionsschema ist dasselbe wie vorhin: in der Mitte einer hügelreichen, durch die Figuren fast verdeckten Landschaft steht auf einem Steinblock der Jünger des h. Franz in grauer Franziskanerkutte, den Strick um den Leib. Das Gesicht ist einem der zahlreichen, wohlbekannten Porträts San Bernardinos nachgebildet, der ja erst im Jahre 1444 in Aquila gestorben war. Die eingefallenen Wangen, der kleine, zahnlose Mund, die milden und doch noch feurig blickenden Augen geben dem Kopf den Charakter. Den Zeigefinger der Rechten hat der Heilige lehrend und mahnend erhoben, und in dem geöffneten Buch, das seine Linke emporhält, liest man den Inhalt seines Lebens in die Worte zusammengefasst: Manifestavi nomen tuum hominibus. Es sind die Worte, welche seine Brüder in der Todesstunde ihres Meisters sangen, als sie während der Vesper des Himmelfahrtstages das Magnificat beteten.



Abb. 7 DIE GLORIE DES HEILIGEN BERNARDIN VON ANTONIO DA VITERBO IN S. TRINITÀ BEI ORVIETO

Rechts von Bernardin sieht man den h. Antonius von Padua mit Buch und Feuerflamme, links Ludwig von Toulouse als Bischof gekleidet in einem Buche lesend. Petrus mit erhobenen Schlüsseln, Paulus mit erhobenem Schwert schliessen die Komposition. Oben füllen Cherubim-

köpfe den Rand des Bildes aus, und über dem Heiligen in der Mitte halten wieder zwei heftig bewegte Engel die Lebenskrone empor.

Wer Pinturicchios Fresken in Araceli kennt, für den bietet dies Gemälde des Viterbesen wenig Neues mehr. Die Glorie des h. Bernardin in der Buffalini-Kapelle hat Antonio in Orvieto mit einigen Zuthaten und Veränderungen einfach wiederholt. Aber gerade in den drei ziemlich unverändert von Rom nach Orvieto übertragenen Hauptheiligen Ludwig, Antonius und Bernardin macht sich der Abstand zwischen Meister und Schüler nachdrücklich geltend. In Araceli sieht man, dass Ludwig mit Eifer liest, dass Antonius mit Andacht betet, dass Bernardin mit Beredsamkeit predigt. In der Trinità aber ist ihnen jeder Lebensnerv erschlafft. Wir bleiben vollständig kalt vor diesen feierlichen, ernst und müde blickenden Heiligengestalten, und auch den landschaftlichen Hintergrund, welcher in Pinturicchios Fresko das Auge entzückt, hat der Viterbese durch seine Figuren vollständig verbaut.

Die drei Fresken im Dom, der h. Sebastian der Madonna della Fonte, die beiden Gemälde in der Trinità und endlich das kleine Madonnenbild im Palast der Päpste geben über Meister Antonios Künstlerindividualität hinreichende Aufschlüsse; sie stellen für immer fest, was der Schüler Pinturicchios etwa in den Jahren 1497—1500 zu leisten vermochte. Jetzt erst kann ein Rückblick auf Vergangenes und ein Ausblick auf Zukünftiges unternommen werden. Wir dürfen an die Fragen herantreten: was hat Antonio in früheren Jahren in Rom geleistet, was hat er in späteren Jahren in seiner Vaterstadt Viterbo gethan?



Abb. 8 FRAGMENT EINER THRONENDEN MADONNA VON ANTONIO DA VITERBO IN S. TRINITÀ BEI ORVIETO



Abb. 9 TEIL DER PREDELLA DES MADONNENBILDES VON PERUGINO IN S. MARIA NUOVA IN FANO

KAPITEL III • FRESKEN UND TAFELBILDER IN ROM UND VITERBO

Dass Antonio da Viterbo jahrelang in Rom gelebt und gearbeitet hat, bezeugt seine Mitgliedschaft der Akademie von San Luca im Jahre 1478, bezeugt seine Anwesenheit in Rom im Jahre 1494, bezeugt endlich vor allem Giulio Mancini, welcher ihm nicht nur Fresken in Santo Spirito und in Sant' Agostino zuschreibt, die heute zerstört sind, sondern auch Gemälde in San Cosimato, von welchen sich heute wenigstens noch ein Fragment erhalten hat [1]). Wer den Fresken Antonios in Orvieto nachgegangen ist, der findet in der thronenden Madonna von San Cosimato mit den Heiligen Franziskus und Chiara lauter wohlbekannte Typen wieder [Abb. 10]. Maria sitzt hier mit dem segnenden Kinde auf einem Wolkenthron, den Cherubimköpfe schmücken, Franziskus und Chiara stehen in ihren schlichten, grauen Kutten sinnend und ernst zu beiden Seiten; eine mattgrüne Hügellandschaft mit schlanken Bäumen wird im Hintergrunde sichtbar. In der Komposition, in den Gesichtstypen der Madonna, des Kindes und der Heiligen steht das Fresko von San Cosimato der thronenden Madonna in S. Trinità bei Orvieto am

[1]) Cod. Vat. Capp. 231 p. 4: In San Cosmate la Madonna miracolosa, quae visitava Leon primo, delle quali ivi è l'historia et alcune pitture del Viterbese. Von einer anderen Madonna des Viterbesen heisst es bei Mancini im Cod. Barb. XLVIII, 83 p. 18': In Piazza Navona l'arme di Giulio terzo di Franco da Siena. La Madonna di Tornellina per andar alfico *(sic!)* del Viterbese.

nächsten. Hier wie bei der Glorie des h. Bernardin ist auch der landschaftliche Hintergrund ganz und gar derselbe. Aber auf das Gemälde in San Cosimato, welches ohne Zweifel im Auftrag Sixtus IV. entstanden ist[1]), hat der Viterbese, wie begreiflich, unendlich viel mehr Kraft und Fleiss verwandt, als auf die Fresken in der abgelegenen Klosterkirche bei Orvieto.

In welchem der zahlreichen Freskencyklen der umbrischen Schule in Rom sich die Verbindung des Viterbesen mit Pinturicchio vollzogen hat, ob im Appartamento Borgia, ob in Araceli, ob in S. Maria del Popolo, wird eine vorsichtige Kritik heute nicht mehr zu entscheiden wagen. Wenigstens weist in den Kapellen von S. Maria del Popolo nichts mehr direkt auf die Hand des Viterbesen hin, während in Araceli wahrscheinlich die Lünette oben links, die den h. Bernardin in der Einsamkeit darstellt, von Antonio gemalt worden ist. Ebenso unbestimmt muss es bleiben, wie gross der Anteil des Umbro-Viterbesen an den Apsis-Malereien in Santa Croce in Gerusalemme[2]) und an dem Schmuck der Kapellen in S. Pietro in Montorio gewesen ist. Schon die starke Übermalung und Zerstörung dieser Fresken verhindert eine zuverlässige Stilkritik. Endlich sah noch Mancini Fresken umbrischer Schule in der Kirche des Spitals von Sant Antonio[3]) und in der zweiten Kapelle zur Linken oben in Sant' Onofrio[4]). Auch hier mag Antonio thätig gewesen sein, aber alle diese Fresken gingen zu Grunde.

[1]) Der Rovere-Papst hat im Jahre 1475 Kirche und Kloster von S. Cosimato völlig neu gebaut. Franziskus und Chiara waren die Gründer des Ordens, aus dem er selbst hervorgegangen war. Die Inschriften bei Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma X p. 323 sind unvollständig.

[2]) Mancini (Cod. Vat. Capp. 231 p. 22) äussert sich über den Bilderkreis in S. Croce wie folgt: E fuori nella Tribuna l'inventione della croce fatta da S. Helena nei tempi buoni, mà non buona per questi tempi, mà mediocre. Queste furono fatte fare dal Cardinal Carvajal, creatura di Alessandro VI, e cosi al 1500 che per tanto bisogna, che sieno dal tempo buono mà non buone poichè non mi par che arrivino al Pittoricchio ne Pietro Perugino ne al Botticella ne al Ghirlandajo ne ad 'altri di questo tempo buono.

[3]) Cod. Vat. Capp. 231 p. 13. Avvicinandosi più a S. Maria maggiore vi è l'hospedale di S. Antonio nella chiesa del quale si vede la vita del Santo et alcune po di pitture del Pittoricchio o d'alcun de' suoi scolari. Die Kirche des Spitals von S. Antonio ist seit 1870 aufgehoben und völlig verwahrlost. Weder hier noch in einer heute für den Gottesdienst bestimmten Seitenkapelle haben sich Gemälde umbrischer Schule erhalten.

[4]) Cod. Vat. Capp. 231 p. 102: Questa tribuna — die heute mit Recht dem Peruzzi zugeschriebene Apsismalerei — è del Pinturicchio, come si vede dall' intensità *(sic)* della

Mit aller Bestimmtheit darf dem Viterbesen aber noch ein dreigeteiltes Altargemälde von mässigen Verhältnissen zugeschrieben werden,



Abb. 10 THRONENDE MADONNA VON ANTONIO DA VITERBO IN SAN COSIMATO ZU ROM

welches in der wenig bekannten Gemäldesammlung der vatikanischen Bibliothek bewahrt wird [1]). Es ist mit der Jahreszahl 1497 bezeichnet,

maniera con quella della seconda Capella à man sinistra nell' entrare della medesima chiesa che è senza dubbio del Pinturicchio. Auch von den Malereien dieser Kapelle hat sich heute keine Spur erhalten.

[1]) Die Gelegenheit, das Gemälde genau untersuchen zu können, verdanke ich der Güte des hochwürdigen Präfekten der vatikanischen Bibliothek P. Ehrle. Da das Gemälde

wurde also im Frühling dieses Jahres vollendet, ehe Antonio zum zweitenmal nach Orvieto ging. Das Gemälde, über dessen Herkunft nichts bekannt ist, ist in Temperafarben auf Holz gemalt. Das Mittelbild ist wenig breiter als die Flügel und stellt die Himmelfahrt Mariae dar, die mit gefalteten Händen, von zwei Engeln verehrt, emporschwebt, nachdem sie dem an ihrem Sarkophage knieenden Thomas ihren Gürtel zurückgelassen hat. Die Komposition ist der Assunta Pinturicchios im Appartamento Borgia nachgebildet, der etwas breite Gesichtstypus der Madonna findet sich am vollständigsten in dem Tafelbilde im Papstpalast zu Orvieto wieder. Rechts sieht man den knieenden Hieronymus in felsiger Landschaft sich kasteien. Er ist ein Greis mit langem, weissem Bart; Arme und Brust sind entblösst, und er trägt nur ein einziges, grünes Gewand, das in breiten Falten auf die Erde fällt. Die kräftigen Fleischtöne mit dem grünlichen Untergrunde, die schlanken Finger und markierten Knöchel, die grosse, runde Ohrmuschel, das zierliche Oberläppchen, der weite Faltenwurf mit den zahllosen Augen, das sind Stileigentümlichkeiten Antonios, die seine Hand im h. Hieronymus sowohl als auch in der »Messe Gregors« gegenüber verraten. Hier sieht man den Papst mit der Albe und dem gelben, goldschattierten Mantel bekleidet eben vor dem Altar in die Kniee sinken, die mit einem Flammenkranz umgebene Hostie emporhaltend. Das Wunder ist bereits geschehen, und der Gekreuzigte hat seine Gegenwart durch sein Erscheinen über dem Altar bezeugt. Hier ist auch an einem Balken die Bezeichnung angebracht: A. D. MCCCCLXXXXVII.

Das Freskogemälde in San Cosimato und das Tafelbild im Vatikan sind nur trümmerhafte Reste der langen, fruchtbaren Thätigkeit, welche der Viterbese in der ewigen Stadt entfaltet haben muss. Aber gerade die Madonna in San Cosimato mit dem sinnenden, verklärten Ausdruck und die Heiligen, die so ruhig, so innerlich gesammelt dastehen, bezeichnen einen Höhepunkt in der Kunst Antonios und sind zugleich die frühesten Werke, welche wir von ihm kennen.

Denn über eine Jugendentwicklung des Viterbesen in seiner Vaterstadt wissen wir nichts. Wir können das Madonnenbild nicht mehr nachweisen, dessen Wert im Jahre 1504 auf 22 Dukaten geschätzt wurde; wir würden das Kirchlein San Simeone heute vergebens suchen, in welchem Giulio Mancini einst ein Altarbild Antonios betrachtet hat. Wohl aber

vor Jahren in einen Glasschrank eingefügt wurde, ist eine photographische Aufnahme z. Z. unmöglich.



Abb. 11 ANBETUNG DES KINDES VON ANTONIO DA VITERBO IM STADTHAUS ZU VITERBO

hat sich im Municipal-Museum Viterbos noch ein grosses Tafelbild erhalten, über dessen Herkunft man nichts weiss, das aber jedenfalls einmal als Altargemälde gedient hat und von Antonio da Viterbo gemalt worden ist [Abb. 11]. Petrus Paulus und seine Gattin Margherita, so sagt eine Inschrift, haben es gestiftet, aber wohin und wann? Das figurenreiche Bild stellt das Presepe dar. Das Christkind liegt am Boden auf einem Bündel Stroh und spielt mit seinem Fingerchen am Munde. Maria kniet ihm anbetend gegenüber, Joseph hinter ihm, und dazu haben sich Engel und Hirten eingefunden. Rechts hinter Joseph steht Bartholomäus mit seinem Messer, links hinter der Madonna der Täufer mit dem Kreuz; sie gehören beide eigentlich nicht hierher, aber zweifelsohne hatten sie besondere Anrechte an den Altar, über dem das Gemälde einmal hing. Eine Flusslandschaft breitet sich im Hintergrunde aus mit den umbrischen Bäumen und Bergbildungen; es ist eine ganz ähnliche Landschaft, wie sie Antonio schon im h. Sebastian in Orvieto gemalt hat. Auch was die Figuren anlangt, werden wir überall an Orvieto erinnert. Die Madonna der Verkündigung dort, und die Madonna des Presepe hier sind ganz und gar derselbe Frauentypus, und ebenso sehr gleichen sich die Joseph-Darstellungen, wenn man auch die Heimsuchung zum Vergleich heranziehen will. Die knitterige Faltengebung mit den vielen Augen ist für Antonio in Orvieto wie in Viterbo besonders bezeichnend, doch bewegen sich hier die Figuren freier, da der Meister nicht durch einen beschränkten Raum und durch eine ältere Komposition gebunden war. Als Aufbau ist das Altarbild von Viterbo überhaupt Meister Antonios höchste Leistung, soweit wir ihn bis jetzt kennen gelernt haben. Er hat nur später in den Fresken der Chorkapelle von Corneto noch grössere Aufgaben gelöst[1]).

[1]) Fragmente eines Freskobildes Antonios, Christi Kampf in Gethsemane darstellend, findet man in der Madonna della Verità im rechten Flügel des Querschiffes. Weitere Spuren Antonios habe ich in Viterbo nicht gefunden, doch sollte man annehmen, dass dort in Kirchen und Palästen noch manches von ihm erhalten sein müsse.



Abb. 12 ORNAMENT IN DEN CHORFRESKEN VON ANTONIO DA VITERBO IM DOM ZU CORNETO

KAPITEL IV • DIE FRESKENRESTE IN CORNETO

Die letzte und zugleich die monumentalste Leistung des Viterbesen, von welcher wir bestimmte Kunde haben, ist jetzt nur noch eine Ruine [1]). Wir können uns heute nach dem Erhaltenen keinen Begriff mehr machen weder von dem Umfang noch von der Bedeutung des Freskencyklus im Chor der Kathedrale von Corneto, den Signorelli einst nach gewissenhaftester Prüfung der Schätzung von 450 Golddukaten wert erachtete. So hoch hatte vor ihm schon Costantino Zelli gegen den Korsen Monaldo die Gemälde abgeschätzt, welcher seinerseits dem Künstler nur 300 Dukaten als Lohn zuerkannt hatte. Das Schicksal der Fresken in den folgenden Jahrhunderten ist trübe genug. Schon nach dem Brande der Kathedrale im Jahre 1642 sollen sie so arg beschädigt gewesen sein, dass man sie überweissen musste; erst im Jahre 1877 wurden die Fragmente unter der Tünche entdeckt, restauriert und dem Masolino zugeschrieben [2]). Aber sie blieben trotzdem bis heute gänzlich unbeachtet, auch nachdem die Autorschaft des Antonio da Viterbo festgestellt worden war.

Die Chorkapelle der Kathedrale von Corneto lässt sich in der architektonischen Anlage der Chorkapelle von S. Maria del Popolo in Rom vergleichen: vor die ziemlich flache, halbrunde Apsis legt sich ein fast quadratischer Raum, welcher oben mit einem Kreuzgewölbe überdeckt ist. Über die Entstehungsgeschichte der Malereien wissen wir

[1]) Sämtliche, im folgenden veröffentlichte Photographien aus der Kathedrale von Corneto, welche von Dom. Anderson aufgenommen worden sind, verdanke ich der Güte meiner verehrten Freundinnen Miss Harry Hertz und Mrs. Ludwig Mond. Se. Excellenz der preussische Gesandte am päpstlichen Stuhl, Freiherr von Rotenhan, hat sich aufs liebenswürdigste bemüht, die Erlaubnis für die Aufnahme der Fresken zu erlangen, die endlich durch das Entgegenkommen des Erzdiakons der Kathedrale, Monsignor Lucarini, erwirkt wurde.

[2]) Vgl. Luigi Dasti, Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto, Roma 1878, p. 416.



Abb. 13 PROPHET UND SIBYLLE VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

nichts, als dass sie im Jahre 1509 vollendet waren und abgeschätzt werden konnten. Aber das Wappen der Vitelleschi [Abb. 12] — zwei Stiere auf geteilten Feldern mit je drei Lilien darüber — verrät, wer den Plan des Bilderkreises entworfen und wohl sicher auch die Mittel zur Ausführung geboten hat. Es kann kein anderer gewesen sein als der Erzdiakon, Antinorus de Vitelleschi, welcher in der Sitzung vom 4. Mai des Jahres 1509, in welcher die Schiedsrichter des vollendeten Freskencyklus bestimmt wurden, den Vorsitz führte.

Von der ursprünglichen Ausmalung der Apsis ging jede Spur verloren; im Chor sind aber noch die Felder des Kreuzgewölbes, die zwei Lünetten oben und wenigstens die Wand zur Linken mit Fresken geschmückt. Ein grosses Fresko an der Wand gegenüber ging ganz verloren. Trotzdem steht der Grundgedanke fest, welcher einmal alle Chormalereien der Kathedrale verband: sie waren sämtlich der Verherrlichung der Madonna geweiht. Oben in den vier Gewölbefeldern erscheint dreimal ein Paar von Propheten und Sibyllen mit Spruchbändern, deren Inhalt sich auf die Jungfrau bezieht; im vierten Felde ist die Krönung Mariae dargestellt. In der grossen Lünette links erblickt man die Geburt Christi, rechts gegenüber das Sposalizio. An der Wand links sind drei Fresken ohne zeitlichen Zusammenhang nebeneinander gestellt: links über einem Baldachin kaum erkennbar eine Beweinung Christi, in der Mitte die Begegnung Joachims und Annas und rechts daneben in einer Strahlenglorie Maria mit dem segnenden Kinde im Arm.

Die Namen der Propheten- und Sibyllenpaare sind nicht wie sonst unter den Figuren bemerkt; aber man kann wenigstens die Propheten nach den Sprüchen bestimmen, die sie tragen. Es sind Jesaias, David und Hosea. Jesaias ist als Jüngling dargestellt mit dichtem Lockenhaar [Abb. 13]; ein faltenreicher Mantel ist ihm über die Kniee gebreitet und auf dem flatternden Spruchband liest man die Worte: »Letabitur deserta, exultabit solitudo, florebit quasi lilium. Germinans germinabit [1].« Diese Prophezeiung will hier ebensowohl auf die unten in der Lünette dargestellte Geburt Mariae deuten, wie der Spruch, welchen die Sibylle auf dem Schosse hält: »Florescet flos purus.« Und zwar bezieht sich der Vers des Propheten auf die lange Jahre unfruchtbare Elisabeth, welche Mutter wird; der Vers der Sibylle aber auf Maria selbst. Diese Sibylle ist einer der unverfälschtesten, umbrischen Frauentypen in der ganzen Freskenreihe. Man meint, Antonio da Viterbo habe Peruginos Sibyllen im Cambio ge-

[1]) Kap. 35 v. 1 und 2.



Abb. 14 PROPHET UND SIBYLLE VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

kannt und diesen Kopf nach der Cumäischen Sibylle dort gezeichnet. Eine dichte Wolkenschicht, die zugleich den Thron bildet für die sitzenden Figuren, und drei Cherubimköpfe mit bunten Flügeln in den drei Ecken füllen die Fläche aus; dazwischen wird, wenn auch heute stark verdunkelt, der blaue Himmel mit goldenen Sternen sichtbar.

Die Komposition des Paares gegenüber ist sehr ähnlich, und auch hier wird das Prinzip durchgeführt, die Prophezeiung mit der Darstellung in der Lünette in Zusammenhang zu bringen [Abb. 14]. Wenigstens lesen wir auf dem Spruchband des Propheten Hosea [1]): »Sponsabo te mihi in sempiternum in iustitia in fide et seminabo eam mihi et dicam non populo meo populus meus (tu es)«, und darunter sieht man in der Lünette das Sposalizio dargestellt. Der Spruch, den die Sibylle emporhält, ist allgemeineren Inhaltes. Man liest hier: »Cognosce deum tuum.« Hosea ist so jugendlich wie Jesaias und ebenso gekleidet; die Sibylle liesse sich in Kopf, in Tracht und Haltung am ersten den thronenden Frauen-

[1]) Hosea Kap. 2 v. 19—24. Aus dem 19., 20., 23, und 24. Verse sind für dieses Spruchband einzelne Sätze herausgenommen.



Abb. 15 PROPHET UND SIBYLLE VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

gestalten im Saal der sieben freien Künste im Appartamento Borgia vergleichen.

Weniger anmutig und weniger belebt erscheint das dritte Paar [Abb. 15]. Der weissbärtige David schaut missmutig drein und hält auf dem flatternden Bande das Psalmwort empor: »Surge, Domine, in requiem tuam et arca sanctificationis tuae [1]).« Die Sibylle hat den Blick begeistert erhoben und die Linke an die Brust gedrückt, während sie mit der Rechten das Spruchband emporhält, auf welchem man die Worte liest: »Annunciabitur virgo in vallibus desertorum«. Der Prophet sowohl wie die Sibylle erinnern an die umbrischen Malereien in den Kapellen von S. Pietro in Montorio in Rom.

Mit der Krönung Mariae daselbst (in einer der Seitenkapellen links) steht auch die Krönung Mariae in Corneto [Abb. 16] in engem Zusammenhange, und beide gehen wiederum auf die Komposition im Chor von

[1]) Ps. 131 v. 8.

S. Maria del Popolo zurück. Besonders ein Vergleich mit der letzteren ist für die Würdigung der Leistung des Antonio da Viterbo lehrreich. Pinturicchio bringt die Gestalten in die engste Berührung miteinander und schildert Christus, im Gegensatz zu der anbetenden Madonna, in heftiger Bewegung. Sein Schüler rückt die steifen Figuren weit auseinander, und Christus sitzt so ruhig da wie die Madonna selbst. Kaum weiss man, wie es ihm gelingen wird, bei so geringer Willensäusserung der Mutter die Krone auf das Haupt zu setzen.



Abb. 16 KRÖNUNG MARIAE VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

Alle vier Fresken an der Wölbung sind sehr stark nachgedunkelt, und die Farben gingen zum grossen Teil zu Grunde. Aber die Kompositionen sind ziemlich unversehrt erhalten. Nur bei der Krönung Mariae ist der Kalkbewurf vom ganzen unteren Teil der Wölbung abgefallen, und ebenso sieht man in der Malerei zwischen der Madonna und Christus eine klaffende Lücke. Hier ist auch alles erhaltene mehr oder weniger übermalt, vor allem der Mantel Mariae.



Abb. 17 DIE GEBURT MARIAE VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

Die Krönung Mariae verlangte allein vom Maler Kompositionstalent und die Fähigkeit, Affekte zum Ausdruck zu bringen. Er zeigte sich der Aufgabe wenig gewachsen, dagegen sind seine Propheten und Sibyllen stattliche Erscheinungen und aufs beste in die Fläche hineinkomponiert. Man darf behaupten, dass Pinturicchio selbst in seinen Deckenmalereien in der Buffalinikapelle in Araceli nichts höheres angestrebt und erreicht hat.

In den Lünetten hatte der Künstler so grosse Flächen zu bemalen, wie sie ihm vielleicht noch niemals zur Verfügung gestanden hatten. An sein Kompositionstalent sowohl wie an seinen Raum- und Farbensinn wurden somit bedeutende Anforderungen gestellt, denn sicher werden ihm nach allgemeinem Brauch die Besteller das Darzustellende vorgeschrieben haben: links wollte man die Geburt Mariae sehen, rechts gegenüber das Sposalizio.

Ein Marienleben hatte schon ein anderer Schüler Pinturicchios in der Kapelle des Domenico della Rovere in S. Maria del Popolo oben in den Lünetten gemalt[1]); es ist in vier Darstellungen auch auf der Predella ausführlich geschildert worden, welche ein berühmtes Altarbild Peruginos in S. Maria Nuova in Fano ziert[2]). In beiden Bilderkreisen sieht man noch heute die Geburt Mariae dargestellt, und es ist sehr merkwürdig zu beobachten, wie Antonio da Viterbo in seinem Freskogemälde in Corneto [Abb. 17 vgl. Abb. 2] alle in Rom und in Fano verwendeten Einzelmotive beibehielt, ohne sie doch jemals direkt zu kopieren: die Wöchnerin, welche halb aufgerichtet im Bette sitzt und die Dienerin, welche ihr die Speise reicht; die beiden Frauen, die sich mit dem neugeborenen Kinde zu schaffen machen, und die andere Dienerin, welche eilig aus der Ecke mit dem Wasserkrug herbeikommt. Ist der Schüler Pinturicchios in S. Maria del Popolo bestrebt gewesen, seiner Darstellung die freundliche Stimmung einfach bürgerlicher Verhältnisse aufzuprägen — das Stübchen ist niedrig und klein, im Kamin flackert ein Feuer, der alte Joachim sitzt lesend in der Nähe — so trägt die Schilderung bei den beiden anderen Meistern einen vornehmeren Charakter. Man sehe hier nur die königliche Bewegung, mit welcher die Dienerin der Herrin die Speisen reicht! Und wie der Perugino-

[1]) Derselbe Schüler hat auch in der Kapelle des Girolamo Basso della Rovere die Himmelfahrt Mariae und in S. Pietro in Montorio die Propheten gemalt.

[2]) Bezeichnet und gemalt im Jahre 1497. Es sind dargestellt: die Geburt, die Darstellung im Tempel, das Sposalizio und die Himmelfahrt.

Schüler in Fano so hat auch Antonio da Viterbo ein sehr geräumiges, von Pfeilern getragenes Gemach geschaffen, in dem die Handlung sich mit feierlicher Ruhe vollzieht. Hier kann die Wöchnerin durch weite Bogenfenster hinausschauen auf eine freundliche Hügellandschaft, hier ist Raum genug für ihr mächtiges Bett und für die dienenden Frauen, welche sie umgeben. Dies weite, glänzende Gemach mit der prächtigen Kassettendecke, mit den Pfeilern und Bogenfenstern, verleiht auch dem Vorgang darin etwas festliches, und lässt zugleich Meister Antonios Kunst in der Perspektive bewundern. Hierin hat er selbst seinen Lehrer Pinturicchio übertroffen, hinter dem er sonst in allen Stücken so weit zurückbleibt.

Die Frauentypen erscheinen auf diesem Fresko sämtlich ziemlich bedeutungslos und sind ausserdem zum Teil zerstört. Dagegen ist der h. Joachim eine der Charakterfiguren Antonios. Er hat in Orvieto ein ähnliches Modell als h. Joseph verwandt, und beide gehen auf die Josephtypen Pinturicchios im Appartamento Borgia und in Spello zurück. Auch für die Dienerin links, welche so eilig mit der Schüssel auf dem Kopf und dem Krug in der Hand herbeikommt, besitzen wir die Vorlage in der Heimsuchung Pinturicchios im Appartamento Borgia. Gerade die Geburt Mariae, wo wir die Gestalten frei und zwanglos in licht- und luftgefüllten Räumen sich bewegen sehen, würde uns von Meister Antonios Leistungsfähigkeit den höchsten Begriff geben, wäre das Fresko nicht so entsetzlich zugerichtet. Die Farben sind vollständig zu Grunde gegangen, und auch die Gesichter grösstenteils übermalt. Nur die geschickte Anordnung der Figuren können wir noch bewundern und das dämmernde Prunkgemach mit dem freundlichen Blick durch die offenen Bogenfenster hinaus in die Landschaft.

Das Sposalizio gegenüber aber ist von allen auf uns gekommenen Arbeiten Meister Antonios die merkwürdigste [Abb. 18]. Man möchte dies Bild sein künstlerisches Glaubensbekenntnis nennen. Gerade vierzig Jahre früher hatte auch Lorenzo da Viterbo in S. Maria della Verità, dicht vor den Thoren seiner Vaterstadt, eine berühmte Vermählung der Madonna gemalt, auf welcher Viterbos vornehme Greise und ritterliche Jünglinge furchtlos neben Maria und Joseph aufgetreten waren. Antonio hätte sich von seinem realistischen Landsmanne, der ihn so weit überragte nicht vollständiger lossagen können. Er versetzt uns in eine völlig ideale Welt und bekennt sich schon dadurch als Schüler Pinturicchios, dass er den Vorgang ohne weiteres mitten in eine grüne Landschaft verlegt. In der Komposition aber und vor allem in den

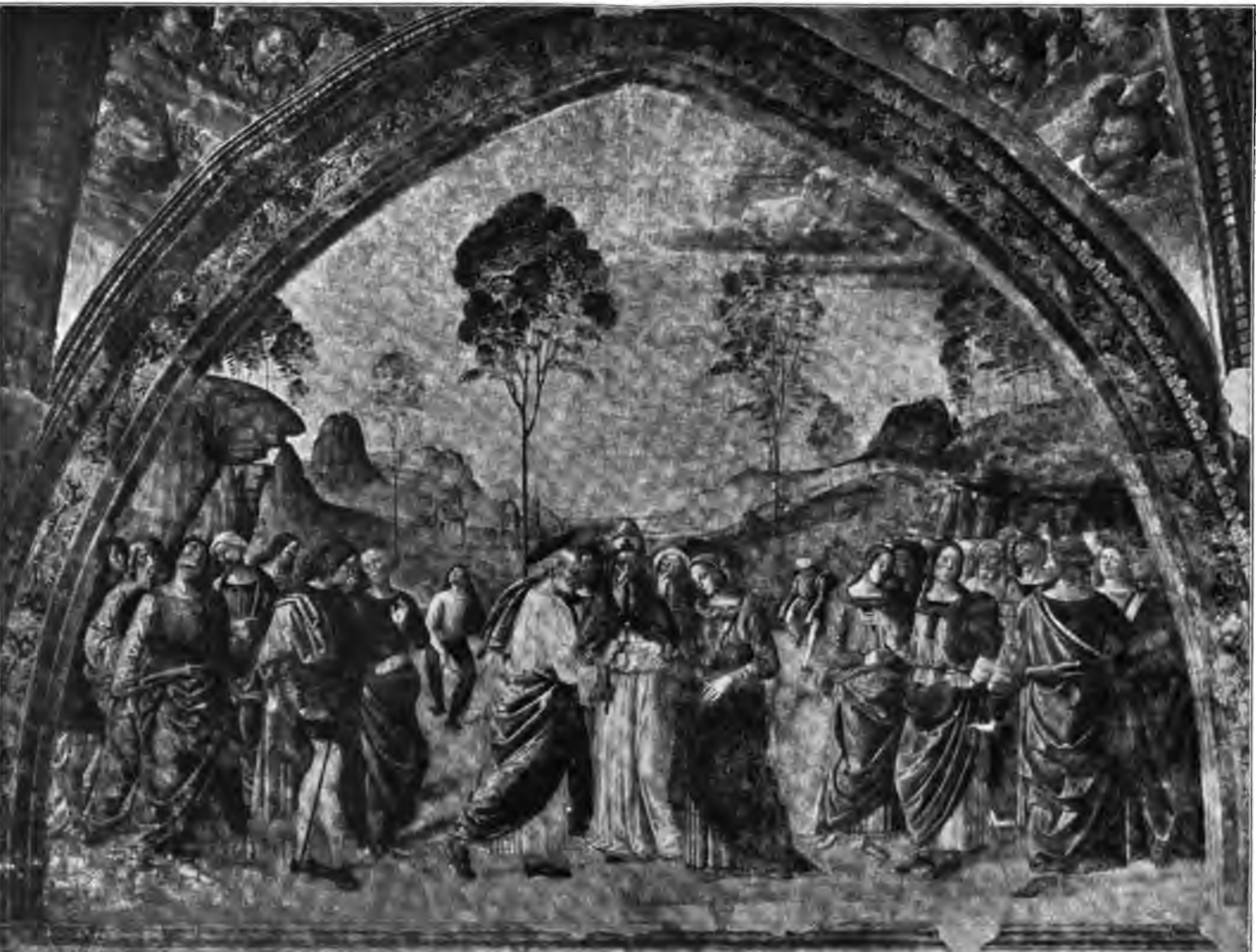


Abb. 18 DAS SPOSALIZIO VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

weiblichen Gesichtstypen hat sich der Viterbese mehr als je an Perugino angeschlossen.

Mitten im Arnothal geht die feierliche Handlung vor sich; denn man meint links am Flusse die mächtige Domkuppel von Florenz und daneben den Campanile zu erkennen. Hat Meister Antonio selbst einmal in jüngeren Jahren Gelegenheit gehabt, die Kuppel Brunelleschis nach der Natur zu zeichnen? Hatte ihm der Erzdiakon Vitelleschi diese Aufgabe gestellt, weil der Gründer der Familie, der Kardinal Giovanni, dessen glänzendes Marmordenkmal man damals noch im Dom erblickte, neben anderen Ehrentiteln auch den eines Erzbischofs von Florenz besessen hatte? Die Annahme, dass Meister Antonio selbst in Florenz gewesen ist und dort die Domkuppel gezeichnet hat, bleibt bei alledem die natürlichste; meinen wir doch gerade an diesem Freskogemälde den Beweis erhärten zu können, dass der Viterbese das Altarbild in Fano gekannt hat und auch in Perugia gewesen ist. Hier hing, etwa seit dem Jahre 1501, im Dome der Stadt Peruginos berühmtes Sposalizio, welches heute das Museum in Caen bewahrt[1]). Antonio musste auch in der Schule Pinturicchios für seine Komposition Vorbilder finden — ein Sposalizio hat sich in der Rovere-Kapelle in S. Maria del Popolo in Rom und in S. Girolamo bei Spello erhalten — aber es sind zweifelsohne die Darstellungen Peruginos in Fano und Caen gewesen, welche ihm bei seiner Arbeit als Ideal vorgeschwebt haben.

Er gliederte die Komposition übersichtlich in drei Teile: in der Mitte geht das Verlöbnis vor sich, rechts und links haben sich Gruppen von Zuschauern aufgestellt; im Mittelgrunde werden noch zwei verschmähte Freier sichtbar, welche ihre Stäbe zerbrechen. Der ernste Moment des Ringwechsels ist sehr still und feierlich geschildert. Der weissbärtige Hohepriester in faltenreicher, schneeweisser Albe, violettem Mantel, die Tiara auf dem Haupt führt die Hände der Verlobten zusammen, und eben ist Joseph im Begriff, Maria den Ring an den Finger zu stecken. Alle drei haben die Augen gesenkt. Maria steht wie der Hohepriester ruhig da, Joseph ist eiligen Schrittes herbeigekommen. In den etwas finsteren Zügen des Priesters liest man wenig Anteilnahme an der längst gewohnten Ceremonie. In der Maria hat Antonio sein bekanntes Madonnenideal verkörpert, im Kopf des greisen Joseph zeigt

[1]) Vgl. die Studie des Conte Luigi Manzoni, I quadri dello sposalizio della b. Vergine dipinti da Pietro Perugino e da Raffaello d'Urbino im Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Vol. IV., Anno IV. Fasc. III, p. 11.

er sich völlig abhängig von Perugino. Maria, in Haartracht und Haube den Sibyllen im Cambio aufs engste verwandt [Abb. 19], erscheint zurückhaltend und schüchtern, Joseph dagegen stürmisch zugreifend, und zwischen beiden waltet die Amtsmiene des Hohenpriesters. Ein eigener und ein sehr unglücklicher Gedanke Meister Antonios war es, zwischen die Dreiheit des Priesters und des Brautpaares noch zwei vollständig gleichgültige Köpfe einzuschieben, welche die Gruppe zwar füllen, aber ihre Wirkung abschwächen müssen. Hinter Maria haben sich vor allem die Frauen, hinter Joseph nur Männer aufgestellt. Die rechte Seite ist besonders zerstört; nur die zwei Frauen Maria zunächst sind noch einigermassen erhalten. Man vergleiche nun die Frau im Vordergrunde mit der Begleiterin, welche im Gemälde Peruginos in Caen neben der Maria steht. Hier hat sich Antonio kaum noch Mühe gegeben, seine Abhängigkeit von Perugino zu verbergen; nicht nur der Gesichtstypus ist derselbe, auch in Tracht und Haltung gleicht eine Frau der anderen bis auf geringe Veränderungen.

In der Gruppe der Männer gegenüber kreuzen sich Einflüsse Peruginos und Pinturicchios. Der bartlose Freier im Vordergrunde, der auf einen Stecken sich stützend mit etwas geziertem Gange herbeikommt [Abb. 20], erinnert, vor allem in der Art, wie er den Mantel über die Schulter zurückgeschlagen trägt, an den jüngsten der Könige in der kleinen Anbetung umbrischer Schule im Palazzo Pitti, zu welcher das British-Museum eine Handzeichnung Pinturicchios besitzt; er ist aber dem älteren Freier auf dem Bilde in Fano, der mit erhobenem Stecken gleich hinter der Säule erscheint, fast noch ähnlicher[1]) [vgl. Abb. 1]. Der Freier neben ihm, welcher aufwärts blickt und die Hände von sich ab nach unten ausgestreckt hat, ist nichts anderes als eine Apostelfigur [Abb. 21]. Diese eigentümliche Haltung der Hände kommt nur in der Himmelfahrt Christi zu Lyon bei Perugino vor, wo aber der Apostel fast ganz von rückwärts gesehen wird. Die Teilnahme an dem Vorgang in der Mitte ist auf beiden Seiten eine sehr ruhige. Man kann sich dem Eindruck nicht verschliessen, dass Meister Antonio die einzelnen Motive, aus welchen er ein grösseres Werk zusammensetzte, Gemälden und Fresken der umbrischen Meister entlehnte, fast immer allerdings darauf bedacht, solche Anleihen so gut wie möglich zu verbergen. Aber wie in der Geburt Mariae das Prunkgemach Bewunderung erregt, so erfreut im

[1]) Vgl. auch im Appartamento Borgia (Sala delle Sibille) das Zwickelbild, den Planeten Jupiter darstellend.



Abb. 19 KOPF DER MARIA AUS DEM SPOSALIZIO VON ANTONIO DA VITERBO



Abb. 20 KOPF EINES JUGENDLICHEN FREIERS IM SPOSALIZIO

Sposalizio die Landschaft, und durch die Kunst zu komponieren, ersetzt der Viterbese oft den Mangel an Originalität.

Wie schwer der ganze Freskencyklus durch den Brand vom Jahre 1642, durch Übertünchung und endlich durch Restauration geschädigt worden ist, lässt sich an der Geburt Mariae wie auch am Sposalizio deutlich erkennen. Es hat sich hier kein einziger Kopf in seinen Umrissen, geschweige denn in der ursprünglichen Färbung erhalten. Aber weit beklagenswerter noch ist die Zerstörung an den Wänden darunter. Die drei Fresken links, Pietà, Heimsuchung und Madonna, haben nur noch als Komposition einigen Wert. Wollte man nach der Pietà und nach dieser Madonna Meister Antonios Kunstcharakter und Fähigkeiten beurteilen, so würde ihm bitteres Unrecht geschehen. Die Pietà ist gleich links am Eingang in den Chorraum in beträchtlicher Höhe über dem Bischofsthron gemalt und wird jetzt von dessen Baldachin halb verdeckt [Abb. 22]. Der Leichnam Christi ruht gesenkten Hauptes am Rande des offenen Sarkophages, links steht Maria mit gefalteten Händen, rechts hält Johannes den Arm des Toten empor. Zwischen beiden wird noch im Hintergrunde der Kopf eines anderen Jüngers sichtbar, welcher schmerzerfüllten Blickes gen Himmel schaut.

Die Beweinung des toten Erlösers ist von den umbrischen Meistern oft behandelt worden; von Perugino sogar mit besonderer Vorliebe. So wird man auch in dem Fresko in Corneto eher Peruginos Einfluss

erkennen dürfen, als Pinturicchios. Die Komposition steht vor allem der Pietà Peruginos in San Pietro in Perugia nahe. Das Gemälde ist jedoch eine traurige Ruine; von Formen und Farben hat sich nichts erhalten, und der Ausdruck in den Gesichtern kann nur mühsam enträtselt werden. Aber wir erkennen auch in der Zerstörung noch die Spuren einstiger Schönheit, ergreifenden Ernst und eine ungewöhnliche Tiefe der Auffassung.



Abb. 21 DIE MÄNNERGRUPPE RECHTS AUS DEM SPOSALIZIO

Die Madonna mit dem segnenden Kinde im Arm an derselben Wand ist nicht nur zerstört, sondern auch sehr stark restauriert worden [Abb. 23]. Vor allem das Kind ist völlig entstellt. Es hat sich aber zum Glück in Corneto noch eine andere, vollständig unbekannte Madonna Antonios erhalten und zwar in der Kirche S. Giovanni Gerosolimitano [1]) [Abb. 24]. Das Bild ist unten rechts mit der Jahreszahl ver-

[1]) Hier befinden sich auch noch Freskenreste in einem Seitengemach links vom Chor, die ohne allen Zweifel auf Antonio da Viterbo zurückgehen. Man erkennt heute noch drei Frauenköpfe.

sehen, die aber wie andere Teile des Bildes ebenfalls durch brutalste Übermalung zerstört ist. Entsetzlich ist auch der Mantel Mariae behandelt worden, und ihre entblösste Brust wurde einfach mit roter Farbe überstrichen. Es blieben aber ihre linke Hand und die Gesichter von Mutter und Kind ziemlich unversehrt. Mit der Madonna in San Cosimato stellt uns das Tafelbildchen in San Giovanni das Madonnenideal Meister Antonios am klarsten vor die Augen. Man meint, der Maler habe in Corneto und Rom für Mutter und Kind dieselben Modelle benutzt, so vollständig gleichen sie sich; nur ist der Ausdruck der Mutter



Abb. 22 PIETA VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

in San Giovanni heiterer als sonst.

Die Begegnung Annas und Joachims ist von den drei Gemälden an der linken Chorwand noch am besten erhalten, obwohl mitten im Bilde ein grosses Stück des Mauerbewurfes abgefallen ist [Abb. 25]. Charakteristisch für den Schüler Pinturicchios ist es hier sofort, dass die Begegnung nicht an der herkömmlichen goldenen Pforte stattfindet, sondern mitten in offener Landschaft. Es scheint, dass die Gatten sich die Hände reichen, und Joachim hat der h. Anna überdies die Linke auf die Schulter gelegt. Beide sind ernste, alte Leute, und Anna trägt das weisse Leinentuch der Matronen über Kopf und Schultern. Beide



Abb. 23 MADONNA VON ANTONIO DA VITERBO • IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO •

haben den Blick gesenkt; man sieht, wie feierlich ihnen zu Mute ist. Auch die Farben haben noch einigen Glanz bewahrt, besonders der rote Mantel des Joachim. Die Begleiterin Annas ist nur noch ein Schatten umbrischer Frauenschönheit, der Knabe hinter Joachim, der die beiden Turteltauben im Körbchen trägt, ist vollständig übermalt. Auch über der Landschaft mit den schlanken Baumstämmen liegt ein Schleier, der alle Umrisse verhüllt und das Grün der Berge kaum noch erkennen lässt. Von den erhaltenen Fresken Antonios ist dies Bild trotz aller Zerstörung das packendste. Wie edel ist die Erscheinung Annas, wie rührend der sinnende Greis! Wie pathetisch wirkt die Gruppe und doch wie einfach dabei!

Die Frage nach der verschwundenen Darstellung an der Chorwand rechts kann wenigstens mit einer Vermutung beantwortet werden. Oben unter dem Fries hat sich noch ein schmaler Streifen des Freskobildes erhalten, auf dem in der Mitte ein Stück blauen Himmels, in den Ecken die Spitzen von Blätterkronen sichtbar werden. Zwei Schlussfolgerungen lassen sich hier zunächst mit Bestimmtheit machen: ein einziges Gemälde bedeckte die ganze Fläche, und wie das Sposalizio darüber, so ging auch hier die Schilderung in offener Landschaft vor sich. Einen weiteren Anhaltspunkt, das auf dieser Wandfläche Dargestellte zu erraten, giebt uns endlich der Inhalt des ganzen Bilderkreises. Das Marienleben ist dargestellt in seinen Hauptereignissen, in der Begegnung der Eltern, in der Geburt des Kindes, im Sposalizio, in der Beweinung Christi und in der Krönung; auf die Zukunft Mariae weisen Propheten und Sibyllen an der Decke hin, in einer Strahlenglorie erscheint Maria mit dem Kinde



Abb. 24 MADONNA VON ANTONIO DA VITERBO IN S. GIOVANNI GEROSOLIMITANO IN CORNETO



Abb. 25 BEGEGNUNG VON JOACHIM UND ANNA VON ANTONIO DA VITERBO IN DER KATHEDRALE ZU CORNETO

unten an der Wand, neben der Begegnung der Eltern. Kein Zweifel! Das zerstörte Gemälde muss ebenfalls einen Vorgang aus dem Marienleben geschildert haben. Welcher wird es gewesen sein? Man kann überhaupt nur an einen Gegenstand denken, der ja den Umbriern vertrauter war als selbst die Krönung und das Sposalizio: an die Himmelfahrt.

Perugino sowohl wie Pinturicchio haben die Himmelfahrt der Madonna in zahlreichen Fresken und Tafelbildern in Rom, Florenz, Perugia, Neapel und anderswo verherrlicht. Antonio da Viterbo hatte den Stoff schon

einmal behandelt, wenn auch in beschränkten Verhältnissen in dem kleinen Triptychon der vatikanischen Bibliothek. Er konnte die Himmelfahrt Mariae in dem Bilderkreis in Corneto unmöglich auslassen, aber an Ort und Stelle sind nichts als dürftige Reste von Baum- und Buschwerk erhalten, die nur auf eine Landschaft schliessen lassen, welche an den Seiten von Berghöhen eingefasst war und sich nach unten senkte. Die Predellenbildchen in Fano, welche mit den Schilderungen Antonios im Dom von Corneto so enge Verwandtschaft aufweisen, bestätigen gleichfalls die Vermutung, dass das Marienleben des Viterbesen mit einer Himmelfahrt geschlossen habe. Denn ebenso schliessen auch die Marienbildchen in Fano ab, ja zu der überaus anmutigen Darstellung dieser Assunta [Abb. 9] hat sich die Handzeichnung noch in Wien erhalten [1]).

Wir kennen heute noch keine authentischen Zeichnungen des Antonio da Viterbo; die Aufgabe, seinen Spuren in seinen Handzeichnungen nachzugehen, muss noch gelöst werden. Wird es gelingen, in dem grossen Schatze der erhaltenen Zeichnungen umbrischer Schule die herauszuscheiden, welche dem merkwürdigen Viterbesen gehören, der sich wie kaum ein anderer Maler seiner Zeit von allen Lokaleinflüssen befreit hat, um sich ganz einer fremden Kunstrichtung, der weithin herrschenden, umbrischen hinzugeben? Jedenfalls muss Antonio da Viterbo unendlich viel nach Perugino und Pinturicchio gezeichnet haben; alle seine noch erhaltenen Werke legen von seiner eigenen Erfindungsarmut Zeugnis ab. Wir werden ihn richtig beurteilen, wenn wir annehmen, dass er allerorts Einzelfiguren aus den umbrischen Gemälden kopierte, und dass er dann bei seinen eigenen Kompositionen leicht verändertes nur zusammengestellt hat. Die Fresken im Dom zu Orvieto und in S. Trinità, die Tafelbilder in Rom und Viterbo und endlich die Fresken in Corneto legen Zeugnis davon ab. Mit solchem Verfahren und solchem Fleiss im Kopieren älterer Meister aber wäre der Autor des venezianischen Skizzenbuches charakterisiert. Die Fresken in der Sixtinischen Kapelle zu kopieren hatte Antonio in Rom Gelegenheit genug. Ist er aber auch in Umbrien gewesen? Seine Vertrautheit mit dem Stil Peruginos, mit den Fresken im Cambio und dem Sposalizio im Dom, mit den Predellendarstellungen des Altarbildes in Fano legen die Vermutung eines längeren Aufenthaltes in der Heimat seiner Meister nahe genug. Wenigstens ein einziges Tafelgemälde darf vielleicht auch in Umbrien mit dem Namen

[1]) Br. 208. Im Kupferstichkabinett in München befindet sich eine schwache Kopie der rechten Apostelgruppe dieser Zeichnung in Deckfarben ausgeführt.

des Viterbesen verbunden werden. Es ist ein Altarbild in Torre d'Andrea in der Kirche S. Bernardo, nahe bei S. Maria degli Angeli, auf dem wir die Darstellung Christi im Tempel sehn [1]) [Abb. 26]. Der Vorgang wird in einer pfeilergetragenen Halle geschildert, mit offenem Blick in die Natur.



Abb. 26 DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL VON ANTONIO DA VITERBO (?) IN S. BERNARDO BEI ASSISI

Links am Altar steht Maria mit gefalteten Händen, neben ihr Joseph, hinter ihr die Begleiterinnen. Rechts steht Simeon, das Kind im Arm mit einigen Begleitern, meist Porträtgestalten. In der Mitte kniet der

[1]) Das Gemälde ist auch Crowe und Cavalcaselle bekannt gewesen; sie führen es (a. a. O. p. 313) unter der Schule des Bernardino Pinturicchio auf; ich verdanke die Photographie der Güte des Conte Luigi Manzoni in Perugia.

h. Bernardin. Die Architektur erinnert an die Geburt Mariae in Corneto; die Madonna verkörpert ganz und gar das bekannte Ideal des Meisters; einzelne männliche Typen, wie der Turbanträger links, begegnen uns im Sposalizio in Corneto; die Erscheinung Josephs findet sich im Tafelbild in Viterbo wieder, der h. Bernardin ist uns aus S. Trinità bei Orvieto bekannt.

Jedenfalls ist Antonio da Viterbo ein rastlos schaffender Künstler gewesen, den die Anerkennung Signorellis auch in unseren Augen hebt, wenn wir uns auch hüten werden, ihn neben den grossen umbrischen Meistern, Perugino und Pinturicchio, zu nennen. Er bleibt ein Nachfolger, ohne auch nur ein einziges Mal eigene Wege einzuschlagen; und wer den Spuren anderer folgt, sagt Michelangelo, geht niemals voran. Vasari scheint von dem Viterbesen überhaupt nichts vernommen zu haben, wir sahen jedoch, dass er im Beginn des siebzehnten Jahrhunderts die Aufmerksamkeit des feinsinnigen Mancini erregt hat, der ihn schon damals massvoll, wenn auch nicht ganz zutreffend, mit den Worten charakterisiert hat: »Hebbe buona attitudine et esplicò assai bene gl'affetti.«

Den Kunstcharakter dieses Umbro-Viterbesen zu umgrenzen, ist nicht leicht. Obwohl er sich scharf von anderen Perugino-Schülern scheidet, von einem Spagna, Eusebio, Sinibaldo Ibi, so ist doch der Sinn für landschaftliche Schönheit und ein besonderes Kompositionstalent das eigentümlichste an seiner Kunst. Schöpferische Kraft mangelt ihm ebenso sehr wie die Fähigkeit, tiefere Empfindung zum Ausdruck zu bringen, aber er gewinnt uns oft durch seine heitere Ruhe, durch leuchtende Farben und schöne Linien. Freskomalereien ausser den genannten wird man ihm schwerlich noch zuweisen können; Tafelbilder mögen sich in den Galerien Europas noch zahlreich finden und bestimmen lassen. Denn es scheint, dass Meister Antonio als Madonnenmaler besonders thätig gewesen ist. Vor allem aber bleibt der Umbro-Viterbese in seinen Zeichnungen noch zu erforschen. Er muss unermüdlich gewesen sein im Studium der Fresken und Tafelbilder Peruginos und Pinturicchios; dazu zwang ihn schon sein eigener Mangel an schöpferischer Kraft. Überall begegnen wir ja in seinen Werken den Spuren der Meister, überall erkennen wir aber auch das Bestreben, durch kleine Veränderungen in Faltengebung und Gebärden das Entlehnte zu verbergen. Hat sich nichts von den Studien Meister Antonios erhalten? Welch ein glückliches Ereignis wäre es für die Freunde Raffaels und Pinturicchios, wenn sich nachweisen liesse, dass niemand anders als